

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**E.A.P. DE LITERATURA**

**“La Poesía Intercultural de Antonio Cisneros: Una  
Aproximación a la Propuesta Estético-Ideológica de  
Crónica del Niño Jesús de Chilca (1981)”**

**TESIS**

**Para optar el Título Profesional de  
Licenciada de Literatura**

**AUTOR**

**Philarine Stefany Villanueva Ccahuana**

**Lima – Perú**

**2015**

Porque fui muerto y soy resucitado

Sólo por la pasión me reconozco. Que así me reconozcan y celebren

**Antonio Cisneros**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>05</b>
 <b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA POÉTICA DE ANTONIO CISNEROS .....</b>	<b>11</b>
1.1 Estudios realizados por la crítica literaria sobre la poesía de Antonio Cisneros .....	11
1.1.1 Período de enfoques estilísticos y de reconocimiento de influencias literarias de tradición no castellana (desde 1965 hasta 1980) .....	12
1.1.2 Período de reconocimiento de influencias literarias de tradición castellana y de consolidación de los enfoques estilísticos (desde 1980 hasta 1995) .....	17
1.1.3 Período de análisis de tópicos y de lecturas intertextuales (desde 1995 hasta la actualidad) .....	24
1.2 Lecturas de <i>Crónica del Niño Jesús de Chilca</i> .....	32
1.2.1 <i>Crónica del Niño Jesús de Chilca</i> como obra polifónica .....	33
1.2.2 <i>Crónica del Niño Jesús de Chilca</i> como testimonio de las relaciones de poder .....	41
1.2.3 <i>Crónica del Niño Jesús de Chilca</i> o la oscilación entre el yo y el yotro .....	45
1.2.4 Balance crítico .....	49
 <b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS EN LA HISTORIA LITERARIA .....</b>	<b>52</b>
2.1 El campo retórico de la generación poética del sesenta .....	52
2.2 Antonio Cisneros y los referentes poéticos de lengua no castellana .....	63
2.2.1 El influjo de Ezra Pound .....	63
2.2.2 El influjo de T.S. Eliot .....	72
2.2.3 El influjo de Bertolt Brecht .....	77
2.3 Antonio Cisneros y los referentes poéticos peruanos .....	81
2.3.1 El influjo de José María Eguren .....	83
2.3.2 El influjo de César Vallejo .....	87
2.4 Hacia una periodización de la poesía de Antonio Cisneros .....	93

### **CAPÍTULO 3**

#### **CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA COMO POEMARIO**

<b>INTERCULTURAL .....</b>	<b>104</b>
3.1 <i>Crónica</i> : ediciones.....	104
3.2 <i>Crónica</i> : estructura.....	108
3.2.1 El orden de los poemas.....	108
3.2.2 El discurso de la abundancia y de la carencia .....	112
3.3 La noción de poesía intercultural .....	117
3.4 <i>Crónica del Niño Jesús de Chilca</i> y los cuatro niveles de la poesía intercultural.....	123
3.4.1 Nivel de la lengua.....	123
3.4.2 Nivel de la estructuración literaria .....	140
3.4.2.1 Poesía y crónica.....	140
3.4.2.2 Poesía y testimonio .....	151
3.4.3 Nivel de las estructuras figurativo-simbólicas.....	159
3.4.4 Nivel de la cosmovisión.....	176
3.4.4.1 Sincretismo religioso .....	176
3.4.4.2 La cultura de la reciprocidad y el diálogo .....	183
3.4.4.3 Sobre el sujeto migrante: análisis de “Entonces en las aguas de Conchán (Verano 1978)” .....	193
 <b>CONCLUSIONES .....</b>	 <b>204</b>
 <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	 <b>208</b>

## INTRODUCCIÓN

«No escribo / estas cosas porque ha muerto» (Cisneros 1996: 83)<sup>1</sup>, declara Antonio Cisneros en el poema titulado y dedicado a “Javier Heraud” negando, así, la premisa básica del homenaje. Heraud, figura que empezaba a mitificarse luego de su trágico fallecimiento, recobra la existencia física en este anti-homenaje que le dedica Cisneros. Con ello, nos enseña que la muerte de un escritor no solo irrealiza su firma hasta mitificarla, sino también incluye la presencia de un ser humano.

Desde esa perspectiva, concebimos nuestra tesis. No buscamos evocar con alabanzas fáciles la figura de Antonio Cisneros (1942-2012) que, finalmente, enterrarían su vitalidad; por el contrario, nuestra intención es reabrir la reflexión sobre la obra poética de un hombre que se puso en escena como conciencia creadora y crítica para, al mismo tiempo, ponerse en cuestión e interrogar su tiempo. Justamente esa es la función del poeta de los años sesenta, «ser la mala conciencia de su tiempo» (Perse 2013)<sup>2</sup>, una voz con sentido común que teje su poesía en la realidad. Al respecto, podemos leer unos versos de “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”, uno de los poemas más próximos a la visión del poeta sobre sí mismo y sobre su entorno, un poeta que anhela el contacto con la materia:

---

<sup>1</sup> En adelante, todas las citas de los poemarios cisnerianos, excepto las que pertenecen a *Crónica*, serán de esta edición.

<sup>2</sup> Famosa frase con que concluye el discurso de Sant-Jhon Perse al ganar el Premio Nobel de Literatura en 1960.

la araña cuelga demasiado lejos de la tierra  
 y ha de morir en su redonda casa de saliva  
 y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra  
 pero eso me preocupa: quisiera caminar alegremente  
 unos cuantos kilómetros sobre los gordos pastos  
 antes de que me entierren,  
 y ésta será mi habilidad. (101)

Antonio Cisneros es un poeta eminentemente urbano, él mismo lo ha declarado. Su poesía inscribe a la multitud de las grandes urbes, el progreso avasallante, la modernización capitalista. Esta atmósfera es estudiada por Miguel Ángel Zapata en su artículo “La poesía urbana de Antonio Cisneros” (1998a). Sin embargo, debemos subrayar que la representación de la ciudad ocupa una posición relevante mas no exclusiva en su poética, ya que existen poemarios que presentan conexiones con la cultura precolombina.

En *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, octava entrega poética de Antonio Cisneros, se relata la desdicha de la comunidad chilcana por un desastre natural, el mar invade las salinas y sus cultivos mueren; felizmente el mar se retira, pero aparece la empresa privada, explota las salinas y urbaniza la comunidad. Este proceso de modernización es testimoniado por los indígenas cristianizados, habitantes de la comunidad, quienes son los sujetos de enunciación en el poemario. Conviven, entonces, las voces populares de la comunidad chilcana (discurso religioso con sustrato mítico) y la voz occidental (discurso de la modernidad).

En su análisis de *Crónica*<sup>3</sup>, Abelardo Oquendo (1982), Antonio Cornejo Polar (1982), Martha Bermúdez (1998) y Jill E. Albada (1998) han demostrado que determinados elementos del poemario adquieren sentido si se los vincula con el mundo prehispánico (la sintaxis y el ritmo marcado por el habla oral, la estructura social basada en la comunión, la dimensión mítica). Nuestra lectura continúa esta línea de estudio, pero procura superar sus limitaciones al abordar este texto como «poesía intercultural».

La noción de «poesía intercultural», planteado por Camilo Fernández en *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz* (2004), hace alusión a una práctica discursiva que implica un diálogo creativo (no exento de conflicto ni contradicción) entre dos o más culturas. Por ejemplo, un poeta puede asimilar creativamente el material simbólico del mundo prehispánico y confrontarlo con el del mundo occidental, con el objetivo de que ambos mundos, en el nivel del discurso, dialoguen entre sí y se enriquezcan mutuamente.

Nuestro objetivo general es aproximarnos a la propuesta estético-ideológica de *Crónica* a partir de la noción de poesía intercultural. En ese sentido, nuestros objetivos específicos son: a) examinar en el plano ideológico y estilístico la pertinencia de la multiplicidad de emisores populares; b) describir en términos teóricos cómo este texto poético adquiere las características básicas de otros géneros discursivos (crónica y testimonio) sin perder por eso su «poeticidad»; c) determinar el modo en que Cisneros opera en los cuatro niveles de la poesía intercultural: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-

---

<sup>3</sup> En adelante, utilizaremos esta abreviación del título del poemario.

simbólicas y la cosmovisión; y d) identificar el proyecto de liberación popular, que la poesía revela en su propia constitución, en la encrucijada social y cultural del Perú.

Además, planteamos tres hipótesis: primero, en *Crónica* no se repite mecánicamente las estructuras míticas que remiten al mundo prehispánico, sino que estas son reformuladas por una sensibilidad poética para enfatizar la especificidad de la praxis artística latinoamericana; segundo, en esta obra dialogan la voz latinoamericana en el discurso mítico y la voz occidental en el discurso de la modernidad planteadas en una dialéctica del yo y del otro; y tercero, *Crónica* es un producto híbrido, intercultural, que revela una apertura interdisciplinaria reformulando ideas que vienen de las canteras de las ciencias sociales.

Para demostrar estas hipótesis, empleamos los marcos teórico-metodológicos que se han desarrollado en el campo de la literatura quechua y los estudios andinos. Así, profundizamos en el universo simbólico del pensamiento indígena reformulado poéticamente e incidimos en el diálogo creativo que establece con la modernidad. También, recurrimos a los enfoques cognitivos de la Retórica General Textual (RGT). Estos subrayan que las figuras literarias no son ornamentales sino estructurales porque se ligan a procesos de pensamiento que permiten organizar el mundo. En particular, abordamos los planteamientos de Stefano Arduini y Giovanni Bottioli, conspicuos representantes de la RGT.



Esta investigación se desarrolla en tres capítulos, las dos primeras incluidas dentro de la categoría de *campo retórico*<sup>4</sup> y la última enfocada en el discurso poético. En el primer capítulo, nos ocupamos de revisar lo que la crítica ha señalado acerca de la obra poética de Cisneros y, particularmente, de *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Para ello, recurrimos a fuentes secundarias nacionales y extranjeras. Es importante enfatizar que, para la realización de este capítulo, fue imprescindible la recopilación de textos críticos editados por Miguel Ángel Zapata, *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* (1998).

En el segundo capítulo, ubicamos la poética cisneriana en la historia literaria. Realizamos algunos apuntes sobre el contexto social, marcadamente ideológico y de efervescencia cultural. Estudiamos el heterogéneo contexto literario (de múltiples poéticas) en el que se inscribe Cisneros junto a los poetas de su promoción denominada la generación del sesenta. Y analizamos los lazos de nuestro poeta con los vates nacionales (José María Eguren y César Vallejo) y extranjeros (Ezra Pound, T.S. Eliot y Bertolt Brecht) porque consideramos que en estos diálogos se encuentran los cimientos de lo que será su poesía intercultural, cuya obra paradigmática es *Crónica*.

En el tercer capítulo, iniciamos el proceso de reconocimiento de las características de la poesía intercultural que serán reveladas en cuatro niveles,

---

<sup>4</sup> Stefano Arduini, gran exponente de la Retórica General Textual, ha precisado el campo retórico como «la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas» (2000: 47), basada en la interacción dinámica de la producción cultural. En ese sentido, incluye el proceso de recepción del texto y el contexto cultural (movimientos artísticos, corrientes de pensamiento, etc.).

planteados en *El cántaro y la ola*: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión. En el primer nivel, reconocemos el quiebre de la escritura a partir de una oralidad que remite a la cultura andina; en el segundo, abordamos el trabajo en el estrato de los géneros discursivos (poema-crónica y poema-testimonio); en el tercero, observamos cómo el poemario manifiesta un acercamiento al universo simbólico de las culturas prehispánicas; y, en el último nivel, evidenciamos la poética de la interculturalidad en el ámbito de los códigos ideológicos.

Finalmente, proponemos unas conclusiones que son el resultado de lo que demostramos a lo largo de esta tesis; cada una de ellas alude a tópicos centrales de nuestro trabajo de investigación.

Deseo agradecer de manera especial al Dr. Marco Martos, asesor de este proyecto, quien me orientó y alentó constantemente; y a mis padres, cómplices de cada aventura que emprendo.

## **CAPÍTULO 1**

### **LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA POÉTICA DE ANTONIO CISNEROS**

En este capítulo, proponemos una periodización de la recepción crítica sobre la obra poética cisneriana y, a partir de esta, hacemos una revisión de los diversos estudios que han analizado dicha lírica. Luego, distinguimos las entradas interpretativas a *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Nuestro objetivo, en este capítulo, es tener un panorama ordenado del corpus de la crítica cisneriana y de la recepción de *Crónica*. Para ello, le damos primacía a dos criterios: el cronológico y el explicativo. El primero nos permite trazar una evolución más clara del proceso de la crítica cisneriana y de la obra mencionada; y el segundo, ver las oposiciones y similitudes entre los diversos períodos y las lecturas planteadas.

#### **1.1 Estudios realizados por la crítica literaria sobre la poesía de Antonio Cisneros**

Actualmente, la bibliografía crítica sobre la obra cisneriana es extensa. Esta la sistematizamos en tres etapas o períodos.

### **1.1.1 Período de enfoques estilísticos y de reconocimiento de influencias literarias de tradición no castellana (desde 1965 hasta 1980)**

En este período de recepción inicial, predominan los enfoques estilísticos, de los cuales deriva una lectura que reconoce las influencias literarias de tradición no castellana en la poética cisneriana.

El poemario que popularizó a Cisneros fue *Comentarios reales* (1964) — título que evoca la célebre crónica del Inca Garcilaso de la Vega—, con el que ganó el Premio Nacional de Poesía. Este poemario es estudiado por José Miguel Oviedo en una nota publicada en la *Revista Peruana de Cultura* en 1965. En las primeras líneas, el reseñador manifiesta que, con esta tercera publicación, Cisneros logra «su primer libro verdadero e inicia, firmemente hacia su madurez» (129). Después, señala las características que con el tiempo definirían su obra poética: «la habilidad para redondear, a través de toques de plasticidad, toda una escena o situación histórica; y la aguda lucidez para extraer de allí motivos de burla, de protesta o alusión poética» (129). En otras palabras, resalta su capacidad de construir imágenes sugerentes y su actitud desmitificadora al elaborarlas.

La actitud crítica que el poeta despliega en *Comentarios reales* al mostrar la otra cara, la más descarnada y real, de nuestro pasado (o historia) nacional; es la misma actitud, según Oviedo, que presenta Bertolt Brecht en sus creaciones poéticas y dramáticas. Técnicamente, también existe un paralelo con Brecht, Oviedo destaca dos técnicas brechtianas asumidas creativamente por nuestro poeta: la cínica ironía para generar un amargo humor y la versificación popular

(canciones, romances, coplas). Además, por la gracia rítmica y el contenido político en los versos cisnerianos, el crítico peruano percibe el influjo de Rafael Alberti (el de las coplas de Juan Panadero).

Debido a que el crítico se ubica en un contexto donde aún es recurrente la distinción entre «poetas puros» y «poetas sociales», no puede eludir estas familiares categorías. Por eso, señala: «[el poema], “Descripción de plaza, monumento y alegorías de bronce”, [es] uno de los ejemplos más notables en poesía social que se haya leído recientemente en el país» (132). Con el tiempo se demostrará la inoperancia de estas categorías, sobre todo, cuando se ahonde en la constitución heterogénea de la generación del sesenta.

José Miguel Oviedo, con esta nota, abre una línea de lectura enfocada en las influencias literarias de Cisneros, fundamentalmente, en el ascendente de Bertolt Brecht. Continúa esta propuesta de lectura, José Morante, quien, en 1975, presenta su tesis *El efecto de distanciamiento en la poesía de Antonio Cisneros*. Aquí propone que el recurso del extrañamiento brechtiano<sup>5</sup> es el hilo conductor para comprender la diversidad de recursos expresivos del poeta, es «la unidad de esta poesía coherente y consecuente, intelectual» (5). Luego, analiza desde *Destierro* (1961) hasta *Como higuera en un campo de golf* (1972) el empleo de esta técnica, fundamentalmente, se detiene en *Comentarios reales* para demostrar que la desmitificación de la historia oficial, la saludable irreverencia y el humor letal en su escritura poética se deben, principalmente, al uso de la extrañación.

---

<sup>5</sup> En adelante, esta técnica dramática brechtiana será llamada indistintamente: extrañamiento, extrañación, distanciamiento o *verfremdung*.

El distanciamiento brechtiano buscaba que el espectador asumiera ante el espectáculo una actitud crítica, una mirada objetiva; en oposición al teatro aristotélico que postulaba la identificación entre el espectador y el personaje. Este recurso nace en la atmósfera teatral, por ello, recurrir al extrañamiento es también nutrirse de su raíz dramática.

Lo dicho se complementa con una de las claves de esta poética inadvertida por Morante: la subjetividad lírica se construye como presencia dramática, no es solo una voz, es una persona que muestra su presencia y representa su condición contradictoria en el mundo. «Así, el acto de enunciar y la naturaleza del enunciador se ponen de relieve en una poesía que, en vez de ofrecer el perfil confidencial de un ego aislado, postula a través de su despliegue de máscaras el carácter problemático y paradójico del sujeto» (Dreyfus 2009: 73-74).

Si *Comentarios reales* concitó la atención y la esperanza de lectores y críticos peruanos, el siguiente poemario, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, significó una auténtica consagración internacional. Publicado en 1968, *Canto ceremonial...* obtuvo el primer premio en poesía del concurso anual organizado por la Casa de las Américas, era la primera vez que un peruano se alzaba como ganador (además, por unanimidad) de este prestigioso premio literario. Ese mismo año, Mirko Lauer y William Rowe publicaron sendos textos sobre la obra galardonada.

En la nota titulada “Sobre el *Canto ceremonial* de Antonio Cisneros”, publicado por primera vez en *Oiga*, Lauer indica: «allí donde había un humor y una sequedad brechtianos, hay ahora una chispa y un regusto poundianos» (1998:

396). Y continúa: «por su estilo, los poemas se ubican dentro de lo que se ha dado en llamar “la línea inglesa” de la poesía que actualmente se escribe en español, con mucha influencia de los “beatniks”, aunque con un estilo impecable que los poetas “beatniks” nunca llegaron a poseer» (397). Como en la nota de Oviedo, el acercamiento de Lauer es también estilístico, a partir de los recursos técnicos del poemario identifica la influencia literaria del poeta sin catalogarlo como receptor pasivo.

El artículo de William Rowe aparece en *Amaru. Revista de artes y ciencias* y se titula “*Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros*”. El objetivo de su estudio es trazar el desarrollo de la poesía cisneriana a partir del tema de la conciencia histórica. Estas son sus conclusiones:

[Cisneros], empieza, en forma embrionaria, en *Destierro*, con la preocupación por su situación como individuo. Después, en *David*, empiezan a tener importancia preocupaciones sociales más amplias. *Comentarios reales* ya abarca la historia misma como temática, [y, en *Canto ceremonial...*], (...) llega a una conciencia más crítica y más amplia (...), poemas que están profundamente enraizados en la historicidad de nuestra época. (35)

A las influencias literarias ya identificadas por críticos anteriores, Rowe va sumar otra, la poética de T.S. Eliot. El recurso estilístico que asimila creativamente nuestro vate de Eliot es, según Rowe, el «correlato objetivo», en el cual la concreción del lenguaje comunica, desde la realidad misma, emoción. En resumen, es un artículo que, sin obviar la textura verbal, intenta una aproximación temática a la obra cisneriana publicada hasta ese momento. Con este mismo propósito, se presenta, en 1978, la tesis de Roger Zapata.

La tesis de Zapata es un estudio temático que pretende ser una introducción a la obra de Cisneros; ello es sugerido desde el título, *Claves para la interpretación de la poesía de Antonio Cisneros*. Su corpus textual comprende —al igual que la tesis de José Morante— desde *Destierro* hasta *Como higuera en un campo de golf*. Su objetivo es determinar los temas constantes en la poética cisneriana; al finalizar su investigación, expone los siguientes: la historia, el pasado, el amor, la alienación y la familia. El punto débil es la insuficiencia metodológica para ingresar a la cosmovisión de los poemarios, insuficiencia percibida desde nuestra mirada, empero si inscribimos la tesis en el horizonte teórico literario de la época, advertimos su actualidad en cuanto el método empleado.

El tesista aplica los criterios metodológicos desarrollados por Alberto Escobar en *La partida inconclusa o la lectura literaria* (1970), cuyo modelo teórico si bien postula lúcidamente que la mirada crítica debe abarcar el nivel inmanente y trascendente de la obra, no desarrolla una instrumentalización conceptual especializada en discursos tan complejos como los poéticos. De ahí, proviene, justamente, el título del libro, una «partida» e «inconclusa», ya advertía Escobar: «las pautas metodológicas expuestas, sin duda, pueden y deben ser perfeccionadas» (2003: 165).

Para medir el justo valor de los estudios críticos expuestos es necesario reconocer que, dadas las fechas en los que fueron realizados, aún no se cuenta con el instrumental teórico-metodológico idóneo para desentrañar los sentidos del objeto poético en todos los niveles. Por ende, el verdadero valor de estos textos



no radica tanto en su planteamiento metodológico cuanto en la capacidad crítica de proponer lecturas o aproximaciones a su objeto de estudio.

Simplemente la existencia de estos estudios interpretativos ya demuestra el innegable interés que desde temprano despierta la poética de Antonio Cisneros, ratificado por los primeros reconocimientos obtenidos: en 1965, logra el Premio Nacional de Poesía por *Comentarios reales* y, en 1968, gana el Premio Casa de las Américas por *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*.

### **1.1.2 Período de reconocimiento de influencias literarias de tradición castellana y de consolidación de los enfoques estilísticos (desde 1980 hasta 1995)**

Si en el período anterior se buscaba identificar las influencias literarias de tradición no castellana (Pound, Eliot y Brecht, principalmente) en la poética cisneriana; en esta etapa, el objetivo es ampliar esta red de referencias sumando las influencias de la tradición castellana. Además, se busca reconocer los procesos sociales que posibilitan la asimilación de estas referencias. Por otro lado, continúan, aunque con matices distintivos, los análisis estilísticos.

Con el artículo “La poesía de Antonio Cisneros: dialéctica de creación y tradición”, de Enrique Russell Lamadrid, publicado por primera vez en 1980 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, se inaugura el segundo período de la recepción crítica cisneriana. El autor emplea el término intertextualidad tal como lo define Julia Kristeva, es decir, el proceso en el que un texto particular deviene en absorción y transfiguración de otros textos. A partir de este concepto, formula la

propuesta de su artículo: la obra poética de Cisneros surge como una suerte de síntesis dinámica donde vincula la tradición (absorción) y la originalidad (transfiguración) al mismo tiempo.

Russell inicia su análisis intertextual estableciendo el diálogo fluido entre la persona poética de Cisneros y los poetas nacionales. Señala que, de César Vallejo, Cisneros asimila su compromiso social sin caer en el populismo vallejano; de Javier Heraud, la articulación de convicciones poéticas y políticas; y de Wáshington Delgado, la agudeza desde un lenguaje sencillo y el tema del exilio.

Antes de este artículo, la comunicación intertextual entre la generación del sesenta y la tradición poética peruana era un aserto de divulgación<sup>6</sup>, no el corolario de un análisis detenido; es más, se tomaba como centro de referencia a la generación y no un autor particular. Con este artículo, creemos que se sientan las primeras bases para un posterior estudio que estudie concienzudamente estas relaciones.

El crítico, también, liga la obra cisneriana con escritores claves de Latinoamérica: con Nicanor Parra, porque ambos comparten el desprecio sarcástico por los lugares comunes (postura antipoética); y con Enrique Lihn, por el lenguaje prosaico, el elemento personal y por compartir el tema de la experiencia europea del escritor latinoamericano. Lo expuesto hasta aquí representa un cambio de foco respecto a la crítica anterior, la cual detenía largamente su mirada en la influencia de las poéticas de lengua no castellana. Consciente de esta situación, Russell expone ese influjo (Brecht, Pound, Eliot, los

---

<sup>6</sup> «[Los poetas del sesenta] realizan, a la vez, una crítica y síntesis de sus inmediatos antecesores» (Oviedo 1971: 26).

*beatniks*) citando constantemente el artículo de William Rowe, “*Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros*”. Deja de citar este artículo, al establecer los vasos comunicantes entre Cisneros y Robert Lowell, poeta norteamericano confesional.

Propone que ambos poetas trasladan su experiencia histórica a una voz confesional; luego, matiza su comentario: «Cisneros se dedica a retratar su primera persona con un relieve sarcástico y mordaz que Lowell nunca arriesga (...). En Lowell, Cisneros reconoce el ejemplo y las posibilidades del confesionalismo poético pero sin entregarse a sus emociones» (114).

Por último, es importante enfatizar la afirmación del autor de que la red de referencias en la poesía de Cisneros está alineada por medio de una perspectiva única y original. Es más, señala que la ironía cisneriana no solo responde a su estilo, sino también a sus relaciones intertextuales; ejemplo de ello son sus poemas-homenajes que irónicamente desmitifican y consagran aquellas figuras literarias que forman parte de su propia tradición (“Javier Heraud”, de *Comentarios reales*; “En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes, de *Agua que no has de beber*).

En este segundo período, aparecen dos artículos que, hoy por hoy, son fuentes imprescindibles para estudiar la obra cisneriana. Nos referimos al artículo de Antonio Cornejo Polar, “La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación”, y al de Julio Ortega, “La poesía de Antonio Cisneros”. El primero se publicó en la *Revista Iberoamericana* en 1987 y el segundo apareció como epílogo de *Por la noche, los gatos*, compilación de poesía 1961-1986 de nuestro vate, en 1989.

Cornejo Polar, en las últimas líneas de su artículo, revela el propósito que motivó su estudio: «Las páginas anteriores son no más que una aproximación primera y tentativa a sus aspectos de mayor relieve. Tal vez sirvan de reclamo a la crítica para que la examine con mayor amplitud y con mayor profundidad» (131). Ya se exigen nuevas y mejores lecturas, ya se exigen hermenéuticas más adecuadas para abordar esta poética.

Si Russell encuentra vasos comunicantes entre la poesía de Cisneros y la de Vallejo, Cornejo los va encontrar con la de Eguren. Se trata de dos lecciones egurenianas: el lenguaje sumamente físico y la narración objetiva de una historia. Gracias a estas lecciones, Cisneros está preparado para asimilar la dicción poética anglosajona sin deslumbramientos. Sumemos también que el ámbito hispanoamericano es un terreno fértil para ello; además de Parra y Lihn, Cornejo encomia la labor de Ernesto Cardenal, Coronel Urtecho, Mario Benedetti y Juan Gelman.

Los procesos literarios en la escena hispanoamericana del cincuenta y del sesenta van a configurar sentidos intertextuales, no solo entre una obra y otra, sino también entre los movimientos poéticos de la época, los que constituyen, en términos del crítico, «un sólido intertexto de dimensión latinoamericana» (124). Para ilustrarlo, tomemos como ejemplo el exteriorismo (de Ernesto Cardenal y Coronel Urtecho) y la antipoesía (de Nicanor Parra); ambos muestran una concreción del lenguaje, voluntad desmitificadora y perspectiva periférica, aunque, si matizamos, en el plano del discurso, el antipoema contiene un escepticismo que

no comparte con el exteriorismo, ya que este confía un voto de esperanza a la vida.

Según el articulista, «la poesía de Cisneros tiene que leerse como un riguroso ejercicio de interpretación de la realidad, especialmente de la realidad social» (127). Para demostrarlo, recurre, por un lado, al testimonio del poeta, quien admite, en *Los nuevos* (1967), la importancia y vitalidad del pensamiento científico-social para su promoción; y, por otro lado, recurre a su obra poética. De ella, elige tres poemarios paradigmáticos donde se observa meridianamente el peso de las ciencias sociales como discurso y como perspectiva desde la cual interpretar el mundo, y en las que su voz poética se presenta, esencialmente, como producto histórico: *Comentarios reales*, por la consciencia histórica contestataria; *El libro de Dios y de los Húngaros*, por la convergencia de dos pensamientos, el social y el teológico liberacionista; y *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, por el retrato de las organizaciones sociales del ayllu primitivo y de la comunidad moderna.

El sustrato histórico de la poesía cisneriana no aleja al lector de hoy a pesar de las distancias temporales; por el contrario, la obra cisneriana mantiene su actualidad. Ya Cornejo Polar había señalado y Julio Ortega reafirma, en su artículo “La poesía de Cisneros”, que el punto donde radica dicha actualidad es el habla dialógica inclusiva. En sus versos, nos leemos a nosotros mismos, hombres populares, con nuestras interrogantes y nuestras visiones alternativas de la realidad. Este «registro extremadamente sensible» (Ortega 1998: 132) interpela al lector con la convicción de la actualidad.

Si hablamos de visiones alternativas, inmediatamente surge la noción de un centro desplazado desde donde hablar. Ortega propone que no solo es un lugar entre los desterrados de la historia, es también el no-centro de la poética posmoderna, «aquella que no cree ya en la obra totalizante ni en el poeta oficiante sino que practica el texto operativo, hecho por nuevas voces y preguntas» (136). En ese sentido, su propia condición descentrada coloca esta poesía en situaciones de exploración y riesgo a nivel estilístico y temático.

Respecto al diálogo intertextual entre Cisneros y Robert Lowell, habíamos citado el comentario de Russell. En síntesis, este autor señala que, a diferencia del confesionalismo lacrimoso de Lowell, la instancia íntima de la poesía cisneriana es, a la vez, objetiva, pues establece la distancia necesaria para divisar la conciencia personal como producto histórico. Lograr esta perspectiva, según Ortega, se debe a que la voz cisneriana como decir de decires se traduce en una conciencia que deviene, que constantemente aprende, que no se fija. En palabras del crítico, esa «necesidad de cambiar —aunque sigue fiel a un conjunto básico de motivos y figuras— debe haber librado a Cisneros del callejón sin salida de ese coloquio lowelliano, disuelto en la exasperación neurótica y claustrofóbica del yo» (140).

Además, señala que técnicamente el poeta se sirvió del fraseo extensivo para lograr esa difícil perspectiva: «en el verso largo encontró Cisneros una solución técnica (...): la confesión (que había estudiado en Robert Lowell) se aliviaba de su carga dramática en un fraseo prosódico flexible» (139).

Consideramos que esa perspectiva también puede relacionarse con el distanciamiento brechtiano.

Al finalizar su artículo, Ortega plantea que la obra lírica de nuestro vate es la demostración de la sobrevivencia de la poesía misma, más resistente que los discursos de turno, fundamentalmente, del discurso de las ciencias sociales. Ello se debe a que es un arte capaz de apoderarse de las distintas áreas de una realidad compleja para discernirlas sin dejar de reafirmar las posibilidades del discurso poético, su rigor formal y textura dialógica.

El crítico propone que uno de los gestores de esta «estética de la sobrevivencia» (143) es Carlos Germán Belli, ya que uno de los rasgos de su poesía es el empleo de una ironía enfática a la que le es consustancial un desencanto extremo frente a la experiencia humana. Es una poesía que sufre por la condición humana, sufre por el sujeto que enumera la privación que lo define, con el objetivo de que esta lúcida conciencia del desastre dure lo posible para cambiar lo posible. Desde esta perspectiva, resalta la importancia de la obra poética de Belli para el autor de *Destierro*, cuya lírica también de desencanto despliega un pensamiento crítico o de sobrevivencia en un territorio violentado.

El artículo con el que se consolidan los enfoques estilísticos le pertenece a James Higgins. Su ensayo se titula “Antonio Cisneros o la ironía desmitificadora”, publicado en su libro *Hitos de la Poesía Peruana Siglo XX* (1993). En este texto, desentraña uno de los procedimientos poéticos esenciales de la obra cisneriana: la ironía desmitificadora, es decir, la ironía lúcidamente procax que desmitifica las imágenes del repertorio simbólico institucionalizado de la cultura oficial.

Mecanismo poético que si bien fue advertido con antelación por José Miguel Oviedo (1965), Alberto Escobar (1965), entre otros, será Higgins quien lo desarrolle con mayor explicación.

### **1.1.3 Período de análisis de tópicos y de lecturas intertextuales (desde 1995 hasta la actualidad)**

A diferencia del período anterior, donde, fundamentalmente, se analiza cómo se inserta el poeta en la tradición literaria peruana e hispanoamericana, en esta etapa, se pone énfasis en las lecturas intertextuales y los estudios que buscan hallar tópicos en la obra poética cisneriana.

En 1995, Miguel Ángel Zapata publica, en la *Revista Signos*, el artículo “La poesía urbana de Antonio Cisneros”. En su estudio, el crítico aborda un tópico de la poesía cisneriana: la ciudad. Al respecto, señala que si bien Cisneros recoge experiencias urbanas en distintas ciudades como Lima, Londres, Niza, Berkeley, Budapest, entre otras, estas «metrópolis solo se diferencian en sus nombres, mas no en las características que son comunes a las grandes ciudades del mundo: agitación y olvido, emigrantes y los sonidos de la calle con la multitud» (1998: 264).

Estas imágenes reproducen su horror por la ciudad, el mundo es visto como un ambiente contaminado con ciudades acosadas por el progreso avasallante y que, además, poseen en sus entrañas el silencio de la incomunicación urbana. A pesar de este panorama negativo, verificado en la medida en que el hablante viaja y envejece, todavía, en la poesía urbana de Cisneros, concluye Zapata, hay



«tiempo para fascinarse con la naturaleza, el amor, la historia y la propia experiencia con la artesanía de un lenguaje cada vez más lúcido» (273).

Esta adhesión por la naturaleza es una nota característica de la poesía cisneriana. Anteriormente, ya se había reparado en la presencia de animales en esta poética; por ejemplo, Julio Ortega observa la configuración de un extenso bestiario que funciona como desencadenante de los mecanismos de distanciamiento e ironía.

De pronto en un poema de escenario bucólico aparece —como una cita de un poema anterior— la figura discordante de una rata gigantesca, que expulsa al contemplador de su contemplación. El recurrente bestiario de Cisneros supone un malestar cierto; no se trata de una fábula moral sino de una exasperada y pesadillesca fractura de lo cotidiano. (1998: 141)

Sin embargo, aún no se coloca en primer plano el tema de la naturaleza, sino el valor que cobra dentro de un lenguaje particular: «en este lenguaje, la irrupción de los objetos es precisa, vivaz (...). Incisivo, cáustico, este lenguaje es también antisentimental, lacónico aunque sensorial» (141). Recién con el artículo “La naturaleza en la poesía de Antonio Cisneros”, de Luis Hernán Ramírez, publicado en el 2002 en la revista *La casa de cartón*, se declara:

los elementos de la naturaleza: el mar, la playa, el río, los caminos, el campo, las colinas, los cerros y las praderas; los factores climáticos: el viento, la lluvia, el sol, la nieve; así como plantas, animales, frutas, etc., constituyen motivos predilectos y tópicos persistentes en todos los libros de Antonio Cisneros. (30)

Con este estudio, Ramírez busca ampliar el abordaje interpretativo en relación a la naturaleza cisneriana, pues no solamente incide en la fauna, también se enfoca en otros elementos de la naturaleza. Entre estos elementos, se encuentran aquellos

que pueden parecer neutrales: los factores climáticos. El autor analiza, fundamentalmente, tres elementos del paisaje natural: la lluvia, el sol y el viento. Su objetivo es demostrar que dichos fenómenos evidencian connotaciones simbólicas «como perturbadores de la bondad del tiempo y del paisaje, de la hermosura y tranquilidad de la naturaleza» (30). En otras palabras, «no son simples elementos decorativos del poema sino sus componentes primordiales, vinculados a sus propias angustias y nostalgias» (30).

Luego de analizar la función de la lluvia, el sol y el viento en “Tres églogas”, de *Como higuera en un campo de golf*, Ramírez concluye que estos son símbolos de perturbación y rémora material y espiritual. Ello lo ratifica con el poema “Acerca del invierno”, de *Comentarios reales*, donde las aguas pluviales emergen como una fuerza negativa que devasta no solo las cosas físicas («el olor de las cosas»), sino también los estados de ánimo («nuestros cantos»).

Este artículo es publicado en el número veinticinco, dedicado a la obra cisneriana, de la revista *La casa de cartón*. En este mismo número, aparece un estudio realizado por Agustín Prado: “Bajo el signo del vampiro (el tópico de la muerte en ‘Drácula de Bram Stoker’ de Antonio Cisneros)”. Aquí, el autor sostiene que el tema hegemónico de *Las inmensas preguntas celestes* (1992) es la muerte; sin embargo, esta no presenta un perfil elegíaco. Por el contrario, según Prado, uno de los caminos para recorrer este tópico es la ironía (signo indiscutible de la poética de Cisneros). Para demostrar ello, analiza el poema “Una vieja serie de televisión”: «la mención de la llegada de la muerte es abordada de manera muy

irónica al establecer paralelos de los aspectos de la vida cotidiana familiar con un producto de la cultura televisiva» (45).

Las cinco secciones que conforman *Las inmensas preguntas celestes* están vinculadas por el eje temático de la muerte. En especial, el crítico se enfoca en el análisis de la muerte en la sección “Drácula de Bram Stoker”. En principio, se centra en el título y señala que este guarda una asociación semántica con dicho tópico, ya que una de las ideas acerca del conde Drácula es su encarnación como símbolo de la muerte. Luego, el autor destaca algunos versos funestos que proyectan una atmósfera sepulcral a ciertos espacios y momentos descritos, como los del poema “Carta de Mina Murray a Lucy Westenra (Earls Court, Londres)”.

Finalmente, con el análisis del último poema, “El duelo (*Grabado por Archibald Constable, en 1902*)”, concluye que este texto es la coronación del tópico escogido, ya que, además de tener el título explícitamente referido a la muerte, permite apreciar la inesperada llegada de la muerte al narrar el entierro de Lucy Westenra, pues, a pesar de sus atributos físicos y el esmero en mantener su belleza, es la única de los protagonistas a quien la muerte le llega (Cfr. 46).

Respecto a las lecturas intertextuales, debemos destacar el artículo de Luis Rebaza Soraluz, quien realiza una interpretación intertextual enriquecedora, pues ya no aborda la escritura de Cisneros desde un ángulo literario, sino que busca analizarla rigurosamente trazando fecundos lazos entre el espacio poético y el pictórico. En este estudio, titulado “Marina, alegoría, tela pintada y naturaleza muerta: artes visuales en la poesía de Antonio Cisneros» y publicado en el número

veinte, dedicado a la obra cisneriana, de la revista *Martín* (2009), el autor declara que su objetivo es

explorar la visualidad en la poesía de Antonio Cisneros asumiendo para ello que [la] imagen y la palabra pueden ser representaciones semejantes y análogas de una experiencia particular. Una pintura y un poema pueden así ser concebidos como versiones sensoriales de una suerte de ordenamiento inicial e intelectual de lo experimentado que antecede a cualquiera de sus representaciones. (29)

Para demostrar que Cisneros trabaja con imágenes visuales y con variadas estructuras de percepción, Rebaza analiza varios poemas, entre ellos, “Dos sobre arqueología”, de *Agua que no has de beber*, la edición que utiliza es la primera (Barcelona: Milla Batres, 1971). En particular, analiza la segunda parte de este poema que lleva un subtítulo ligado expresamente a las artes plásticas: «Sobre una tela pintada de Paracas». Los primeros versos que estudia son los siguientes:

Y los alegres demonios tenían muchas manos,  
las necesarias  
para llevar como dedos el rostro de los muertos  
y reían  
con sus blancos dientes de león, con sus dientes  
marrones (1971: 86)

En estos versos, se plantea, según el autor, un acuerdo espacio visual con los lectores, pues nos introduce en un movimiento visual contractivo y expansivo. «De la presentación de un grupo de figuras sobrenaturales completas (los demonios), se pasa a presentar detalles suyos más pequeños (manos) hasta llegar a los dedos formados anatómicamente por rostros de personajes muertos» (33).

Más adelante, al estudiar los versos que continúan, el crítico advierte que la mirada pasa a concentrarse no en los detalles, sino en las técnicas visuales precolombinas. «Específicamente, en la estilización geométrica (los caminos

zigzagueantes marcados por las risas), en la presentación en positivo y negativo (dientes blancos / dientes marrones) y en la simetría bilateral o reflexiva (pepa-cáscara / cáscara-pepa)» (34):

y eran sus caminos las perfectas culebras: marrón  
la pepa  
y la cáscara blanca, la cáscara marrón, la pepa  
blanca (1971: 86)

De esta manera, Rebaza sostiene que la poética cisneriana se inserta en una tradición pictórica y, a partir de esta lectura, rastrea la presencia precolombina. Nosotros reafirmamos el impacto del referente precolombino en la obra de Cisneros, aunque buscaremos analizarlo con mayor rigurosidad a partir de la noción de poesía intercultural y concentrándonos en un solo poemario, *Crónica*.

Debemos prevenir que, aún en este tercer período, continúa el abordaje interpretativo de la poética cisneriana desde el punto de vista de la variedad de voces y el empleo de la ironía. Antonio Cornejo Polar y Julio Ortega ya habían señalado la importancia del habla dialógica inclusiva; Peter Elmore prosigue esta línea de estudio, en su artículo “Antonio Cisneros: poesía a varias voces” (1998a). En este texto, aclara que el amplio reparto de voces no es una mera preocupación temática o un tópico, se inscribe en la fábrica misma de los poemas porque pone en cuestión el carácter paradójico de la imagen del poeta: «en la poética de Cisneros la subjetividad no es una esencia que la palabra lírica descubre, sino un continuo juego dialéctico entre lo singular y lo plural, entre lo masculino y lo femenino» (361).

Además, a diferencia de Cornejo Polar y Ortega, quienes ponen énfasis en la inserción de voces populares o, en palabras de Ortega, a «la oralidad que pasa por la grafía» (1998: 140), Elmore destaca no solo un grupo sino el versátil elenco de sujetos que puebla esa poesía y su espectro de registros:

Esas presencias múltiples exigen un lenguaje heterógeneo, diverso, que sabe desplazarse entre el tono patético y el irónico, el léxico culto y el conversacional, el tópico clásico y el tropo post-vanguardista, la dicción pública y la íntima: la poesía de Cisneros juega dialécticamente con estas tensiones y, en el gesto de trascenderlas, gana su dinamismo. (359)

La siguiente hermenéutica que consiste en el análisis de la ironía cisneriana es continuada por el crítico literario Camilo Fernández, en su artículo “La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros” (2009a). También, la prosigue David Villena, en su artículo “Apuntes para entender una idiosincrasia: las ironías en Antonio Cisneros o la poética del retozo” (2014).

El primero señala, como James Higgins, que Cisneros no solo utiliza la ironía, sino también la desmitificación. Pero, a diferencia de Higgins, considera que, al aplicarlas en la obra cisneriana, deberíamos aprehenderlas como una sola categoría denominada «ironía desmitificadora». El concepto de desmitificación Fernández lo precisa citando a Umberto Eco, quien afirma que

cuando se habla de *desmitificación*, con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado. (1985: 249)

Esta categoría lo aplica en el análisis de *Comentarios reales*, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* y *Como higuera en un campo de golf*, obras donde se

emplea con mucha asiduidad la ironía desmitificadora, porque —como más adelante se indicará— pertenecen al período de la poesía desmitificadora, segunda etapa de la producción cisneriana. Por último, el autor concluye que la actitud irreverente de Cisneros debería ser «un acicate para que el lector asuma una actitud crítica respecto de los íconos acuñados por la tradición hegemónica» (64).

David Villena, por su parte, analiza algunas imágenes degradantes (moscas, muymuy, gaviotas, piojos) como elementos cruciales para la ironía en la poesía de Antonio Cisneros. Esas imágenes, según el autor, ridiculizan los valores del imaginario colectivo de un grupo social hegemónico. En otras palabras, las imágenes no refieren a los animales en sí, sino a la carga semántica que contienen sus significantes; por ejemplo, en el poema “In memoriam”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, la placidez heredada por los pequeños burgueses desde la colonia se ilustra a través del vuelo de una mosca.

Así, explica por qué «desfilan por toda la poesía de Cisneros imágenes que tienen que ver con la molicie, la mediocridad, la monotonía, el desencanto, y que a su vez están asociadas con significantes como la gordura, la glotonería o el simple retozo» (2014). Desde nuestra perspectiva, este artículo es importante porque el autor no solo demuestra que el extenso bestiario cisneriano es un vehículo para la ironía, sino también que dicho bestiario le permite al poeta una manera singular de metaforizar: mide y confronta a cierto sector social con los animales, y entrega luego los resultados en sugerentes analogías poéticas.

## 1.2 Lecturas de *Crónica de Niño Jesús de Chilca*

El número de lecturas críticas sobre *Crónica* es escaso. Ello, al final, resulta una invitación y un reto a todos los que deseamos explorar el universo poético cisneriano. Realmente, creemos que no se ha reconocido el justo valor de este poemario. Tal vez esto se deba a que, por lo general, admiramos proyectos ambiciosos, libros con temas muy vastos, pero no pequeños proyectos que, a largo plazo, son los más significativos. Con esta reflexión, nos referimos a un proyecto colosal como *Comentarios reales* y uno menor como *Crónica*: el primero, un libro breve con un tema que exigía más de lo que se pudo; y el segundo, con un tenor menor, pero abordado por un poeta que ya estaba en plena facultad de sus capacidades poéticas.

Uno de los críticos del poemario que ha manifestado su opinión al respecto es Martha Bermúdez, quien declara:

En sus *Comentarios reales*, Cisneros toma el pasado y el presente (...) a través de una mirada crítica (...). Ya en los años '80 la mirada a la historia del Perú confinada a un espacio particular, la comunidad de Chilca, como una pequeña síntesis representativa de esa historia va a presentar al lector una obra poética mucho más lograda. (1998: 298)

Sumada esta autora, los pocos estudiosos de la obra han abordado tres tipos de lectura: *Crónica* como obra polifónica, como testimonio de las relaciones de poder y su oscilación entre el *yo* y el *yotro*.



### 1.2.1 *Crónica del Niño Jesús de Chilca* como texto polifónico

En 1982, un año después de la publicación de *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, Antonio Cornejo Polar y Abelardo Oquendo publicaron sendas reseñas de este poemario. El primero en *Hueso Húmero*; y el segundo, en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ambas reseñas no solo cuentan la historia que narra el poemario, sino proponen una manera de leerla. La historia se puede resumir en una línea: el tránsito de una comunidad salitrera, con valores míticos y cristianos, desde la plenitud a la decadencia. Sobre los aportes de esta obra, ambos autores coinciden en los siguientes puntos:

1. La comunidad de Chilca constituía una sociedad ejemplar y de fines comunales, lo que Oquendo denomina «utopía social» (Cfr. 1982: 155). Luego, con la irrupción modernizante de la empresa urbanizadora, se convierte en un paraíso perdido.
2. Por la referencia al género crónica, existe una relación inevitable entre *Crónica* y *Comentarios reales*, aunque también existen diferencias: primero, en CR<sup>7</sup> se plantea un proyecto renovador de la historia nacional; menos ambicioso, *Crónica* refiere críticamente la pequeña y humilde historia de la comunidad de Chilca; y segundo, en CR, el poeta presta su voz a los marginados de la historia oficial; en cambio, en *Crónica*, aunque se trata de una convención o artificio poético, oímos las voces de los actores populares de forma verosímil.

---

<sup>7</sup> En adelante, emplearemos esta abreviación de *Comentarios reales*.

3. *Crónica* se apropia de algunas categorías del análisis científico (reciprocidad entre distintos pisos ecológicos, urbanización, verbigracia) y las convierte en imágenes sencillas y convincentes de admirable capacidad reveladora.
4. La coherencia, en el plano estético e ideológico, de quienes hablan en el libro para testimoniar su visión alternativa de la realidad es una coherencia que se quiebra solo una vez: con el epigrama “Quo vadis César Vallejo” (traducido sería “¿A dónde vas César Vallejo?”), poema que no se ciñe al mundo físico y cultural representados en la obra.
5. Ambos críticos sostienen que este poemario se asocia con una vertiente de nuestra literatura, con mayor presencia en la narrativa. Dicha vertiente es la testimonial, destinada a expresar desde adentro a los sectores sociales dominados con el fin de reproducir las contracciones de una sociedad escindida y desmembrada.

Así como hay coincidencias, también podemos encontrar singulares ideas que suman al texto de cada reseñador y se complementan entre sí. En su reseña, Oquendo identifica la influencia de Pound en *Crónica*. Menciona que la multiplicidad de emisores populares estructura un canto poundiano, ya que con voces ajenas consigue hacer hablar a la historia. Por su parte, Cornejo Polar, colige que esta colectivización del discurso poético subvierte, en cierta medida, el exclusivismo individual del poeta como dueño de la palabra artística.

Si bien Oquendo refiere la actuación de diversas voces en el poemario, no precisa cuántas voces son; en cambio, Cornejo sí apunta una cifra:

tres voces se encargan de relatar esta historia (...). La primera se enraíza en la memoria del poeta-cronista, que es parcial y fragmentaria; la segunda proviene del recuerdo y la experiencia de los ancianos que sobreviven a la destrucción de su comunidad o de la voluntad de quienes decían emigrar a Lima, que en conjunto ofrecen la versión vivencial del acontecer; y la tercera, por último, recoge implícitamente un conocimiento objetivo de la situación cuya fuente habría que encontrarla, por cierto que en forma muy genérica y traspuesta, en las ciencias sociales. La colectivización del poema deviene, como es obvio, de las dos segundas, en un caso por la multiplicación de los emisores, y en el otro por la impersonalidad de un saber que engloba, explicándolas, las visiones individuales del asunto. (166)

Nosotros coincidimos en que estas tres voces están ligadas al proyecto de relatar la historia de la comunidad de Chilca. Las dos primeras voces abren el poema para colectivizarlo, y la última voz abre el discurso poético para hacerlo dialogar con el discurso de las ciencias sociales. Además, son voces interdependientes: la crítica al sector oficial y hegemónico que deviene de la expresión de la conciencia popular trasciende al orden científico, donde se logra racionalizar el acontecer narrado con los instrumentos que ofrecen las ciencias sociales. No obstante, creemos que esta propuesta puede enriquecerse, puesto que dentro de la voz comunal podemos distinguir voces particulares con sus propias perspectivas acerca del proceso de desmembramiento de la comunidad.

Nosotros hemos distinguido seis voces: primero, la voz de un hombre (“Y antes que el olvido nos”, “Los caballitos de la cala”, “Mi hermano”, “Una muerte del Niño Jesús”, “Era la cuarta semana de los lenguados”, “Los canales enterrados”, “Las salinas”); segundo, la voz de la memoria colectiva (“La Hermandad del Niño”, “En las tierras más verdes”, “Al pavo lo embriagan con pisco”); tercero, la voz de una muchachita (“Una muchachita en domingo”); cuarto, la voz de una mujer (“Otra muerte del niño Jesús”); quinto, la voz del maestro Anselmo Hurtado (“Los

epigramas del maestro Anselmo Hurtado”); y sexto, la voz de una madre (“Una madre habla de su muchacho”).

La perspectiva acerca de su infortunio es distinta en cada voz: la primera voz se caracteriza por la ira vengativa ante la disolución de su mundo; la segunda, intenta reconstruir ese mundo desde la nostalgia; la tercera, solo expone lo que observa a falta de un mayor entendimiento sobre la situación debido a su poca edad; la cuarta, muestra su aflicción por el devenir; la quinta, revela un estoico desencanto premunido de ironía; la sexta, manifiesta la tenacidad para luchar contra los efectos de la irrefrenable industrialización.

Aunque, en “Los canales enterrados”, habla una voz impersonal, podemos deducir su pertenencia a la primera de las voces expuestas por el tono amargo del discurso y la referencia a los «viejos pescadores japoneses», descritos en el poema anterior, “Era la cuarta semana de los lenguados”, cuya voz es masculina. El último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”, también presenta una voz impersonal, pero, a diferencia de “Los canales enterrados”, su voz no pertenece a las voces particulares propuestas, sino a una de las voces que plantea Cornejo Polar. La voz de este último poema, como lo demostraremos más adelante, es la voz del cronista.

Debido a la naturaleza sucinta y cuasi periodística de la reseña, los autores no pretenden analizar minuciosamente el poemario, sino dar las primeras luces al respecto. Recién en 1991, se publica el primer artículo dedicado al análisis de *Crónica*, dicho texto aparece en la revista *Inti* y se titula “La *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: Cisneros y la épica de los marginados”, de Martha Bermúdez. Este

estudio se publica por segunda vez en *Metáfora de la experiencia*, es una versión revisada con el mismo título y se incluye como parte de un estudio más extenso titulado: “Poética y política de la transgresión: Antonio Cisneros”.

Hasta ese momento no se había realizado ningún paciente análisis del poemario, recordemos que las dos tesis peruanas dedicadas al estudio de la obra poética cisneriana se presentan antes de publicarse *Crónica*. Sin embargo, se disponen de las reseñas de Cornejo y Oquendo, con las cuales dialoga este artículo. El título mismo, “La *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: Cisneros y la épica de los marginados”, evoca la síntesis del poemario que propone Oquendo: «ensayo de una épica de los pobres, sin héroes ni grandezas» (1982: 155).

Asimismo, ratifica la existencia de una utopía social en la obra, suscribe la relación entre *Crónica* y *Comentarios reales*, y reafirma la audaz conversión en símbolos poéticos a ciertas nociones del campo de las ciencias sociales. Sobre la impertinencia del poema “Quo vadis César Vallejo” argüida por los reseñadores, Bermúdez no opina; y acerca de la vertiente literaria en la que se inscribe el poemario, ratifica su filiación con el género del testimonio.

En las reseñas de Cornejo y Oquendo, se otorga capital importancia a la dación de voz poética a los actores populares<sup>8</sup>; Bermúdez también señalará este aspecto y será la piedra angular de su lectura. Su hipótesis es que *Crónica* es «la obra más lograda de Antonio Cisneros en cuanto a la transgresión cultural se refiere» (1998: 298), la cual se consigue a partir de las experiencias desmitificadoras del discurso oficial que el pueblo oprimido relata. Fácilmente

---

<sup>8</sup> Por eso, Cornejo titula su reseña: “Cisneros: la socialización del poema”, y la reseña de Oquendo publicada en *Metáfora de la experiencia* lleva como título: “El poeta cede la palabra”.

podemos deducir que no es una lectura novedosa, Cornejo y Oquendo ya lo habían señalado; sin embargo, encontramos dos importantes aportes en este artículo.

Primero, Bermúdez estudia la actuación de los emisores populares desde una posición teórica. Recurre a la teoría de Mijaíl Bajtín y trae al escenario interpretativo los conceptos de dialogismo, polifonía (diversidad de voces) y heteroglosia (diversidad de lenguajes), nociones funcionales en el poemario. De esta manera, la autora da los primeros pasos hacia una exégesis con mayores cotas de especialización.

Y segundo, la autora continúa la línea de reflexión abierta por Cornejo Polar. Retoma la idea de que el poemario actualiza tres voces-perspectivas: el del poeta-cronista, el del pueblo y el de las ciencias sociales. Y propone que estas se inscriben en un diálogo interno, es decir, se articulan en el nivel inmanente de la obra. En el nivel trascendente, postula el manejo de un diálogo externo que apertura nexos entre la historia colonial y la historia actual del Perú. Para Bermúdez, el diálogo interno y externo son nociones que permiten sistematizar el uso de diversas instancias enunciativas en la obra.

Ese mismo año, en 1991, María Cecilia Esparza presenta su tesis, *Dialogismo y polifonía en **Crónica del Niño Jesús de Chilca***, en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Aunque, en su bibliografía, no figura el artículo de Bermúdez, ambos estudios dialogan, ya que uno y otro abordan las nociones de dialogismo y polifonía desde la perspectiva bajtiniana.

Pero, a diferencia del artículo, que solo traza de manera general esta línea hermenéutica, la tesis en mención la profundiza, ya que analiza exhaustivamente la pluralidad y la interacción entre las voces-conciencias que cada poema despliega. De este modo, se reafirma de modo contundente la pertinencia de analizar *Crónica* a partir de las relaciones dialógicas que sus voces emisoras establecen. Precisamente, en su rigurosidad, radica la importancia de este estudio y no en su hipótesis, pues lo que busca demostrar es que *Crónica* es un ejemplo de socialización del discurso poético, punto ya señalado por los anteriores autores.

En especial, nos detendremos en el análisis que Esparza realiza del poema “Quo vadis César Vallejo” porque representa un aporte en torno a la cuestión de si es pertinente o no en el libro. A continuación, citaremos los versos de este poema:

Hoy es, César, un martes y me escuchas  
 en el doble perfil de tu revés.  
 Más franco y alcalino inolvidable  
 tu cholo (que soy yo)  
 envidiosamente te recuerda:  
 Ubérrimo y mundial será morir  
 con mis huesos peruanos del Perú  
 en un lecho francés y no de Chilca  
 que se ha puesto a la mala malamente  
 (donde ya nadie almuerza ni hay tranvías  
 ni ninguno que tenga un traje azul). (1981<sup>9</sup>: 64)

Esparza considera que este epigrama es importante no tanto por el ejercicio intertextual con el autor de “Masa”, sino más bien por recalcar, a partir de esa intertextualidad, que la palabra absoluta no existe en el poemario: «El resultado de esta relación intertextual entre la voz del poema y los textos de Vallejo, implica (...)»

---

<sup>9</sup> En adelante, todas las citas de *Crónica* corresponden a esta edición.

una pérdida de respeto ante la palabra autoritaria que la voz de Vallejo puede representar en la tradición literaria» (106-107).

Entonces, podemos colegir que, desde este punto de vista, el poema sí es pertinente dentro de la obra, ya que, precisamente, la anulación de la voz hegemónica hace posible la interacción entre las distintas voces con visiones alternativas de la realidad. También, la eliminación de un lenguaje único permite entablar diálogos que ironicen la oficialidad; por ejemplo, en este poema, la palabra de Vallejo, autor consagrado, sufre un proceso de apropiación en el que se deja sentir una ironía desacralizadora:

La voz hablante se dirige a Vallejo, utilizando sus propios versos y su lenguaje, apropiándose de sus palabras. (...) [Se] concentra el lenguaje de Vallejo y el lenguaje que lo parodia. Observemos las palabras tomadas del lenguaje poético de Vallejo: “tu cholo”, “alcalino”, “ubérrimo”, “mundial”. También (...) llega a parafrasear el verso “de mi burro peruano en el Perú” [del poema “Fue domingo en las claras orejas de mi burro”, de *Poemas humanos*]. (106)

Por otro lado, la autora logra advertir que el dialogismo se hermana con el carácter heterogéneo de la literatura latinoamericana, pero no ahonda al respecto, solo lo menciona. Nosotros, también, consideramos que el concepto bajtiniano de dialogismo y el de heterogeneidad (y su manifestación lírica, la poesía intercultural) tienden puentes entre sí, ya que, como señala Françoise Pérus, la noción de Antonio Cornejo Polar tiene, como la noción bajtiniana de dialogismo, la virtud de buscar engarzar la cultura (heterogeneidad básica) y la ficción narrativa (heterogeneidad discursiva). En palabras de Pérus:

la noción de dialogismo sienta ante todo la existencia de una zona fronteriza entre espacios socioculturales y sociolingüísticos diversos y relativamente inestables que obedecen a temporalidades disímiles, y cuyas delimitaciones y modalidades



específicas de articulación histórica y literaria constituyen precisamente el objeto central del “principio dialógico” bajtiniano. (1995: 34)

### **1.2.2 *Crónica del niño Jesús de Chilca* como testimonio de las relaciones de poder**

En 1998, Jill E. Albada Jelgersma publica “Las relaciones del poder en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*”, en *Metáfora de la experiencia*. Este artículo, como el de Bermúdez y la tesis de Esparza, recurre a categorías teóricas para el análisis de la obra. Desde el título, Albada emplea el concepto teórico de «relaciones de poder», de Michel Foucault. Para el autor francés, es evidente que los grupos hegemónicos imponen un tipo de saber por encima de otro. Sin embargo, no considera que se trate de un mecanismo unilateral sino de relaciones de poder.

Estas, según Foucault, son redes complejas de relaciones arraigadas en el campo social y comprenden las estrategias de resistencia que se ejercen en la lucha por el poder. Este concepto es el eje de la lectura interpretativa de Albada: «propongo que los textos de las voces testimoniales muestran las estrategias de las relaciones de poder, frente a la crisis que sufren los comuneros» (341). Luego, formula una segunda hipótesis: «[la crisis que sufren los comuneros] emerge en el cruce entre el eje diacrónico de la praxis tradicional de su cultura y el eje sincrónico de la serie de desastres en su momento histórico» (341).

A diferencia del artículo de Bermúdez donde se cita con frecuencia las reseñas de Cornejo y Oquendo, el artículo de Albada prescinde de estas. Además, no intenta desentrañar la articulación de voces que Bermúdez analiza con la teoría bajtiniana, sino estudiar el habla oral en sí; para ello, acude al libro de Walter Ong,

*Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* Con este texto, Albada logra identificar las cadencias orales en el poemario; por ejemplo, detecta que el uso acumulativo de la conjunción «y» marca un ritmo y una sintaxis particular con el fin de ayudar a la memoria de la comunidad oral, pues, según Ong, el juego entre el ritmo y la sintaxis señala las pautas mnemotécnicas. Más adelante, cuando abordemos el primer nivel de la poesía intercultural, el nivel de la lengua, en *Crónica*, utilizaremos el libro del autor norteamericano y ahondaremos en el modo como el poemario asimila la oralidad, reconstruida a partir de la escritura.

*Oralidad y escritura* también será un texto de apoyo para demostrar la principal hipótesis de Albada. Walter Ong afirma que el lenguaje, en las culturas donde predomina la oralidad, tiene la capacidad de actuar sobre el mundo porque existe una relación directa entre la palabra y la realidad. Es la palabra la que funda el mundo y otorga ser a las cosas. En ese sentido, el hablante chilcano al verbalizar sus recuerdos reconstruye el espacio cultural perdido. Esta estrategia vital del discurso le sirve para subsistir/resistir dentro de las relaciones de poder.

La comunidad de Chilca invadida por la urbanizadora presagia su inminente dispersión simbolizada en la muerte del Niño Jesús, su patrono. Este presagio es testimoniado en los poemas “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús”. A partir de esta reflexión, Albada demuestra su segunda hipótesis: la crisis cultural proviene del estancamiento del proceso diacrónico de la tradición en el momento sincrónico de la irrupción modernizadora.

Frente a la crisis, unos habitantes optan por la migración y otros por quedarse, pero, en cualquier caso, ambos grupos deben recurrir a estrategias de

resistencia y acomodación para enfrentar la nueva realidad en el desplazamiento cultural.

Para corroborar este punto, Albada analiza los dos últimos poemas de *Crónica*. El penúltimo, “Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)”, trata sobre los que se quedan: «la madre chilcana acude a dos estrategias de defensa que surgen de la tradición: el uso del lamparín, tanto pragmático cuanto simbólico como signo de esperanza, y la fe que continúa en el centro religioso del Niño Jesús de Chilca, sugerida por la acción de rezar» (353). Y el último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”, trata sobre los que se van, los migrantes, ellos se unen para aprovechar la carne de una ballena varada; de este modo, según Albada, se intenta «resaltar la praxis cultural de satisfacer a las necesidades vitales, afirmando las estrategias de la sobrevivencia colectiva de la nueva comunidad» (356).

Con estas últimas disquisiciones, Albada reafirma su principal hipótesis: las voces testimoniales muestran las estrategias de las relaciones de poder. Estrategias de resistencia que se manifiestan en el testimonio de los habitantes de Chilca y en el testimonio de los migrantes.

Jill Albada cumple con los objetivos de su artículo y, además, incide en una cuestión problemática que los anteriores autores no habían advertido. Nos referimos al grado de pertinencia del último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”. Este poema convoca repentinamente un desplazamiento espacio-temporal, de la región chilcana del sesenta a Villa El Salvador de 1978, lo que supondría cierta incoherencia dentro del mundo textual.

Ante esta sospecha, Albada sostiene, aunque no está explícito en la obra, que entre la gente de Villa El Salvador se incluye a los chilcanos que optaron por migrar a la capital, Lima. Esta inclusión la sustenta en base a cuatro razones: primero,

en un paralelismo que vincula Chilca y Villa El Salvador, estas gentes son “los pobres entre los pobres” que viven “como arenales en el arenal”, que comparten con Chilca la pérdida de los lazos estrechos con el elemento vital que es el mar: “(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huelen en el viento)” – y hay “pocos nadadores” que conservan su habilidad de gente costeña. (1998: 354)

Segundo, los habitantes de Villa El Salvador «enfrenta[n] otra crisis natural, parecida a la de las inundaciones que sufre la población de Chilca: la varada de la ballena» (355). Tercero, ambos grupos culturales manejan las estrategias de la resistencia en las relaciones de poder: en Chilca, se usa el lamparín y se reza como signos de esperanza y fe religiosa frente a la irrupción neocolonialista de la urbanizadora; y en Villa El Salvador, ante la indiferencia de las autoridades (aliados de los veraneantes) respecto al peligro que representa la carne muerta de la ballena varada, los habitantes aprovechan la carne de la ballena para satisfacer sus necesidades vitales, afirmando así las estrategias de la sobrevivencia colectiva de esta nueva comunidad. Y cuarto, existen elementos que comparten los dos últimos versículos del tercer poema y el terceto del último poema: los refranes de la cultura oral en cursivas y la anáfora rítmica del verbo subjuntivo «Sean/Sea».

### 1.2.3 *Crónica del niño Jesús de Chilca* o la oscilación entre el yo y el yotro

En 1999, José Cerna Bazán publica “La poesía como género híbrido: experimentación literaria y heteroglosia en el Perú”, en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ahí analiza el poema bilingüe “A nuestro padre creador Túpac Amaru / Tupac Amaru kamaq taytanchisman” (1962), de José María Arguedas; *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, de Antonio Cisneros; y *Cementerio general* (1989), de Tulio Mora. Su propuesta de lectura es la siguiente: «la experimentación literaria que estos libros muestran resulta, pues, de la exploración de lo performativo y del tratamiento de la heteroglosia» (237).

En estos poemarios, el autor explora lo performativo en el sentido desarrollado por J. L. Austin, es decir, observa el texto como un discurso en acto o una escena en la que actúan el escritor, el lector y otros agentes sociales. El estudioso ahonda en lo performativo desde tres direcciones: primero, señala que la acción descrita en los prólogos o notas adjuntas (como la de *Crónica*) tiene su correlato en el texto poético, donde se hace hablar a un yo distinto del prologuista; segundo, plantea que el texto poético se inviste de formas provenientes de las fuentes discursivo-culturales; y tercero, indica que la instalación del texto en lo performativo entraña un lector implicado o audiencia presupuesta que pueda decodificar el sentido del texto en relación con su entorno sociocultural, lo que presupone una macroescena del ámbito cultural.

Cerna, también, propone tres instancias simultáneas en el registro performativo: a) el *yotro*, es decir, la representación o imagen del *otro* en la posición del enunciador, distinto al *yo poético* de Cisneros, reconocible en la

cultura; b) el *yotro* en relación a un grupo social específico en el Perú o actuante en la historia social; en el caso de *Crónica*, los miembros de la comunidad campesina de Chilca en Ica; y c) en el *performance* de la lectura, el lector experimenta las tensiones de la imbricación entre el *yo* y el *otro*; en la obra, entre la voz poética identificable de Cisneros y las voces chilcanas.

El autor asume el término heteroglosia en el marco de la teoría bajitiana. Según Bajtín, la heteroglosia es la diversidad de lenguajes y el lenguaje, desde su perspectiva, compromete sociedad y cultura; por ejemplo, la iglesia y la universidad poseen cada uno su propio lenguaje en tanto el modo como se expresa la sociedad en estos espacios es diferente. Esta noción se aplica en la literatura para revelar la hibridización lingüística intencional en la voz del narrador. En *Crónica*, la heteroglosia se plasma en la relación del *yo-yotro*, dos conciencias lingüísticas diferentes confrontadas en el campo de la emisión del discurso.

La labor del escritor es actuar sobre la heteroglosia social y manipular deliberadamente sus elementos para dar una imagen de esa heterogeneidad viva. Por eso, el autor insiste en que los híbridos lingüísticos deben ser vistos como construcciones discursivas. A partir de ahí, se explica que, como el texto no puede incorporar sin mediación el habla viva del grupo social representado, se descubran visos en el texto poético que revelan la presencia del *yo* en el discurso del *yotro*.

Con su propuesta metodológica ya esbozada, el autor analiza los textos que había anunciado. Particularmente, en *Crónica*, observa que el *yo* y *yotro* son dos lenguajes correspondientes a dos espacios sociales distintos, pero imbricados en un solo locutor. El *yotro* son los habitantes de la comunidad chilcana, quienes se

expresan en un castellano estándar, mientras que el yo posee una retórica propia que contiene las marcas del estilo de Cisneros. Para graficar lo expuesto, Cerna cita un fragmento del poema “Era la cuarta semana de los lenguados”, donde coloca entre cursivas el habla poética y, sin cursivas, la lengua común que interactúa con ella.

*ERA la cuarta semana de los lenguados.*  
 De las islas de Lurín a Pucusana *el mar era un lenguado.*  
 Casi no había agua *por estos lares.*  
 Todo era pez.  
 Al principio sólo las gaviotas y el viejo gallo —Don  
 Ramiro llamaban. No, Don Blas. (41)

Específicamente, el crítico reconoce las huellas poéticas de Cisneros en la forma del símil, en el fragmento citado tenemos: «el mar era un lenguado». Otros ejemplos son «Los antiguos rodean el altar / como a un lomo de res» (45), «Los canales enterrados [son] / Como la esposa que ha perdido su anillo (...)» (49), «los muchachos, las muchachas / (...) / son el cráneo de un perro / quemado por el sol» (50), etc.

También, señala que el estilo poético se manifiesta en algunas expresiones puestas entre paréntesis; por ejemplo, en un verso de “Las Salinas”, se emplea un hipérbaton, figura retórica muy utilizada en el lenguaje literario: «(Y quemaban las niñas de los ojos)» (53), cuyo orden lógico sería «Y quemaban los ojos de las niñas». Estas expresiones parentéticas contrastan con el habla colectiva del *yotro*: «Haciendo mierda los bancos de lenguado (carne negra contra / el fondo del mar / y blanca contra el sol), / haciendo mierda las crías de las / hembras» (42).

Las marcas de esas voces, una poética y otra común, evidencia la labor de un compositor-escritor que opera de dos maneras: realiza un montaje con los fraseos dispersos del *yo* y el *yotro*; y, a la vez, construye la emisión del *yotro*, cuya voz no es exclusiva ni impersonal, más bien, «funciona como un narrador de eventos individuales, colectivos, cotidianos e históricos» (Cerna 1999: 240).

Desde un nivel estilístico, Cerna encuentra dos retóricas distintas, en el que se establecen cruces y distanciamientos, diálogos y conflictos. El *yo* y el *yotro*, concluye el crítico, no están divididos por una frontera aséptica; por el contrario, existe un diálogo tenso entre ambos.

Por último, debemos destacar que el crítico avizora, desde sus disquisiciones estilísticas sobre la obra lírica de Arguedas, Cisneros y Mora, una modificación sustancial en la poesía peruana:

la poesía plasma aquel rasgo fundamental que Bakhtin señalara para el género novela: dialogismo significa hablar en el discurso del otro, o ser hablado por otro en el discurso de uno mismo. Una hibridización como la descrita sin duda saca la poesía de sus ejes de género: la degenera. Para lograrlo, cada uno de estos escritores han sacado de sus goznes lo que era su estilo reconocible. (242)

El *yotro* como elemento constitutivo del discurso estético permite que la poesía lo sea de otro modo, la regenera. Además, no solo resulta una experimentación poética, también responde a una atmósfera social: «a las crisis del sujeto y de las capas intelectuales en la sociedad contemporánea, ahora en condiciones de globalización y de marginación social, como consecuencia del liberalismo transnacional» (243). En este contexto, la otredad popular emerge como un elemento dinámico que se manifiesta con sus propios lenguajes.



Esta nueva tendencia en la poesía tiene sus precursores, Cerna señala dos: Pablo Neruda y César Vallejo. Nosotros creemos que esta labor de ceder al otro la posición enunciativa del discurso poético (*yotro*) es uno de los procedimientos de la poesía intercultural, ya que instaurar la voz del *yotro*, generalmente, supone la apertura a una cosmovisión que intenta quebrar los códigos ideológicos de la escritura poética occidental. Precisamente, por este vínculo con la poesía intercultural, ambos vates son reconocidos como poetas interculturales. En el caso de Vallejo, tenemos el poema intercultural paradigmático, “Telúrica y magnética”, de *Poemas humanos*, que manifiesta una cosmovisión andina; y, en el caso de Neruda, tenemos el poema “Alturas de Macchu Picchu”, segunda serie de *Canto general*, donde se reformula el poema épico y se asumen elementos simbólicos prehispánicos.

#### **1.2.4 Balance crítico**

En conclusión, la exploración interpretativa en busca del meollo de la obra se ha visto enriquecida a lo largo del tiempo. Tenemos dos reseñas, tres artículos y una tesis, todas de lectura imprescindible. En las reseñas de Antonio Cornejo Polar y Abelardo Oquendo, el énfasis está puesto en la socialización del poema (llamado así por el primero), es decir, en la concesión de la palabra poética a un «nosotros». El artículo de Martha Bermúdez dialoga abiertamente con ambas reseñas, amplía alguna idea ya formulada y suma a la discusión categorías teóricas pertinentes para ingresar al texto.

Estas categorías son empleadas con mayor rigurosidad en la tesis de María Cecilia Esparza, quien, a diferencia de los anteriores autores, se detiene a analizar el poema “Quo vadis César Vallejo” y, a partir de su estudio, se puede colegir la pertinencia de este poema dentro de la obra. Sin embargo, la demostración de la hipótesis de Esparza, como la de Bermúdez, no significó un avance respecto a lo trabajado anteriormente.

Por el contrario, las conclusiones del artículo de Jill E. Albada sí representaron un paso más en el horizonte interpretativo del poemario. Demuestra que las voces testimoniales manejan estrategias de las relaciones de poder y que la crisis sufrida por los comuneros emerge en el cruce entre el eje diacrónico de la praxis tradicional de su cultura y el eje sincrónico de la serie de desastres en su momento histórico.

Creemos que este artículo sienta las primeras bases para un estudio más integral de la obra. Presta atención a su textura polifónica pero, fundamentalmente, a la relación de estas voces con el sistema hegemónico y a sus estrategias de acomodación. Nosotros reafirmamos la existencia de estas relaciones de poder en el texto, pero las abordamos desde una óptica no solo cultural sino también estilística.

El artículo de Cerna Bazán representa, como la anterior, un avance significativo respecto a los primeros estudios; no obstante, a diferencia de aquella, su aporte atañe, fundamentalmente, a la forma que al fondo. Demuestra que el yo poético de Cisneros emerge, de manera soterrada, en el discurso de las voces chilcanas (*yotro*).

A diferencia de Cornejo y Oquendo, quienes solo postulan que la colectivización del discurso es una convención o artificio poético; Cerna escudriña, desde una perspectiva estilística, cómo son las expresiones de estas voces populares y, a partir de ahí, advierte que, en el discurso de las voces chilcanas, podemos encontrar huellas profundas del estilo poético cisneriano. Si bien es cierto que Cerna no trasciende de este nivel retórico hacia un análisis de las cosmovisiones, nos ofrece algo más importante: una introducción, una invitación. Da cuenta de la complejidad de las creaciones poéticas de carácter polifónico y nos invita a profundizar sobre ello.

Nosotros pretendemos superar las limitaciones de los estudios anteriores que, en su mayoría, celebran la potencia cognitiva y emocional de las imágenes del poemario, pero no se detienen en descifrar su tejido figurativo ni establecer conexiones con las cosmovisiones que el texto actualiza. Precisamente, la noción de poesía intercultural, planteado por Camilo Fernández, en *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*, nos permite articular el estudio riguroso de las figuras literarias al análisis de las estructuras textuales, los temas y el universo ideológico de la lírica intercultural, de ahí la pertinencia de trabajar con esta noción.

## **CAPÍTULO 2**

### **LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS EN LA HISTORIA LITERARIA**

En este capítulo, se determinan los acontecimientos histórico-sociales de resonancia global que marcaron el imaginario de la generación poética peruana del sesenta, en la que se inscribe Cisneros. También, analizamos los lazos de la poesía cisneriana con la producción lírica de dos autores fundamentales para la tradición poética de lengua inglesa, Ezra Pound y T.S. Eliot, y el ascendente del poeta y dramaturgo alemán, Bertolt Brecht. En los versos de Antonio Cisneros, además, estudiamos la influencia de dos vates nacionales, José María Eguren y César Vallejo, figuras clave en el proceso de emergencia de la poesía peruana contemporánea. Finalmente, realizamos una periodización de la poesía cisneriana según el predominio de ciertos temas y ciertas influencias poéticas.

#### **2.1 El campo retórico de la generación poética del sesenta**

La dinámica del proceso histórico se vincula a las tendencias o influjos literarios articulados creativamente para que las generaciones se constituyan como tal. La generación del cincuenta conoce la poesía contemporánea anglosajona; sin embargo, no son sus referentes literarios inmediatos porque, como hombres de su

tiempo, los poetas experimentan un clima contextual dominante. Los autores del cincuenta ingresan a los claustros universitarios en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial. En su memoria, pululan las dolorosas imágenes de la explosión nuclear en Hiroshima y Nagasaki, y, sobre todo, se encuentran conmovidos por el cruento escenario de la Guerra Civil Española. Todo esto convoca la solidaridad y simpatía, en principio hacia la España sufrida y, en general, hacia el género humano; por eso, la generación del cincuenta se caracteriza por el frecuente tono político, por su «poesía social» o realista.

La generación del sesenta se inscribe en una época ideologizada política y culturalmente por los acontecimientos históricos de resonancia global que marcaron su imaginario: la Revolución cubana, la Crisis de los misiles, la Guerra de Vietnam, Mayo del 68, el Movimiento Pacifista, la Generación Beat, la Segunda Ola del Feminismo, el Existencialismo, entre los principales. Estos eventos despertaron nuevas inquietudes para enriquecer su discurso y perfilar su lectura del mundo. Además, a nivel nacional, una liberación del clima sociopolítico parecía propiciar cambios radicales:

en el Perú el triunfo electoral de Belaúnde [quien se proyectaba como el arquitecto de un Perú nuevo], tras décadas de dictaduras militares y regímenes oligárquicos despertó grandes expectativas sociales; la expansión industrial fue acompañada por la creciente politización de la clase obrera; (...) en la sierra se iniciaron campañas guerrilleras a imitación del modelo cubano. (Higgins 1993b: 151-152)

Sin embargo, esta atmósfera de optimismo ecuménico que impregnó el espíritu de los jóvenes poetas peruanos del sesenta se vio empañada por la represión de las guerrillas y, a la larga, hubieron de quedar traumatizados por la funesta muerte de

su colega Javier Heraud (1942-1963) a manos de las fuerzas antsubversivas, cuyas balas explosivas reventaron el pecho del poeta un fatídico 15 de mayo. La visión romántica de la acción revolucionaria culminaba, así, en una muerte extrañamente predicha por Heraud mismo en su poesía<sup>10</sup>: una muerte «entre / pájaros y árboles» (1975: 82). Este héroe cultural es homenajeado por Cisneros en el poema “Javier Heraud”, de *Comentarios reales*, donde exhibe su distintiva actitud irónica evitando las habituales exageraciones del homenaje luctuoso:

MEDÍA un metro ochenta. Sus manos  
eran fuertes como ramas de ficus.  
Traje gris, y en invierno  
una chompa contra el aire (...) (72)

Este drama produjo un reajuste mental exigido por el desengaño y frustración de las expectativas de la época, un cambio de actitud que iba más allá de la esfera política: recuperar la libertad del ser humano. El afán por una vida libre de restricciones e inhibiciones encontró su parangón en las manifestaciones antiinstitucionales, en especial, los movimientos estudiantiles de Francia y Estados Unidos. Arraigada esta irreverencia, los poetas del sesenta desacralizaron la poesía para familiarizarla con la vida de todos los días dentro del escenario urbano<sup>11</sup>; por eso, la nueva poesía rehúsa la retórica altisonante, y adopta un tono conversacional y coloquial que, a veces, es irónico e intencionalmente prosaico.

Evidentemente, en los albores del sesenta, asistimos a una tensión entre la tradición española (dominante en los años cincuenta) y las técnicas nuevas

<sup>10</sup> Muerte profética y trágica similar al del Vallejo de “Piedra negra sobre una piedra blanca”.

<sup>11</sup> Por ello, el lenguaje de nuestro tiempo es otro: es el idioma hablado en la gran ciudad y toda la poesía moderna, desde Baudelaire, ha hecho de ese lenguaje el punto de partida de una nueva lírica.

anglosajonas (que será la dominante en los sesenta). Ello lo comprobamos en el primer poemario publicado en esta década, *El río* (1960), de Javier Heraud, cuyo prólogo es un verso de Antonio Machado: «la vida baja como un ancho río» (1975: 23). Verso que suena como un elogio y una elegía hacia la tradición española, pues, en este mismo poemario, late la cosmovisión mítica de *Cuatro cuartetos* (específicamente del tercer poema, “Las Dry Salvages”), de T.S. Eliot. Con esta misma actitud, Antonio Cisneros en su primer poemario, *Destierro* (1961), también opta por un exordio que evoca la tradición española, unos versos de Rafael Alberti: «¿Por qué me trajiste, padre, a la ciudad? / ¿Por qué me desenterraste del mar?» (23).

La mayor recepción para captar varias culturas, varias lenguas, varios paradigmas literarios, imposibilitó la ortodoxia generacional y; por el contrario, generó poéticas insulares porque, además de los múltiples modelos literarios asimilados, los poetas buscaban una voz propia, un imaginario distintivo en

relación dialéctica con la cultura occidental, ya que, por un lado, los nuevos poetas afirmaban una identidad independiente como escritores de tercer mundo y, por otro, pretendían hablar con una voz universal que les abriera un espacio en el escenario mundial. (Higgins 1993b: 151)

Por lo tanto, no es el mimetismo de una tradición ajena, sino las coincidencias de actitud ante la palabra, las que les permite mantener la conexión con su propia realidad. Esta porosidad estética e ideológica anima la pluralidad de estilos, claramente testimoniado por Rodolfo Hinostroza, quien, en *Los nuevos*, declara: «Se habla de “Generación”, y más aún, se nos pone un número: 60. Pero nadie se

ha puesto a buscar lo que es afín a este grupo heterogéneo de escritores. ¿Mi opinión? Nada» (69).

Ante esta heterodoxia generacional, recurrimos al método de las generaciones, este consiste en la identificación y articulación de las constantes que forman parte de las características más notables (no absolutas) de cada generación. Leonidas Cevallos, en *Los nuevos*, acta de nacimiento oficial de la generación del sesenta, canoniza una de las características de esta generación: los rasgos coloquiales y narrativos, es decir, la poética de la cotidianeidad.

Para comprender la importancia de la recepción y el manejo de dicciones coloquiales por el grupo del sesenta, contrastaremos este nuevo lenguaje poético con el empleado por la promoción del cincuenta. En los años cincuenta, los «poetas puros», receptores del lenguaje post-simbolista y post-surrealista de estirpe francés, tendían a excesos de abstracción por la exacerbada búsqueda de las potencialidades expresivas de la metáfora; y los «poetas sociales», marcados por la influencia de la poesía española de la Guerra Civil, preferían un tratamiento solemne y enfático del lenguaje poético.

En comparación, primero, la promoción poética del sesenta no asumió esa separación entre «poesía pura» y «poesía social», distinción que rememora la clásica oposición del «arte por el arte» y el «arte comprometido», porque aceptó como una cosa clara que en cuanto el discurso poético es un vehículo de comunicación tiene inherentemente un carácter social y es «puro» en tanto exige un trabajo interno para anclar su universo de valores.



Estas dos dimensiones, la construcción del objeto poético y su comunicación al lector, se confortan entre sí y solo tiene sentido la una en relación con la otra. Ello coincide con la siguiente analogía: la poesía es como la vida, íntima y pública, privada e histórica, doméstica y épica. Dichas cualidades revelan su dependencia mutua, de ahí que, en la poesía de Cisneros, «cuando los eventos, por su carácter cotidiano, no han trascendido en el pasado histórico, un aire épico los rescata para ser susceptibles de una perspectiva crítica frente al presente» (Jara 2013).

Segundo, las tradiciones poéticas que perfilan el lenguaje de cada generación son distintas. La generación del cincuenta bebió del manantial poético español y francés, mientras que los poetas del sesenta proponen, como instrumento de renovación, un lenguaje de registro popular emparentado, en el medio hispanoamericano, con el lenguaje exteriorista (de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho) y con el modelo de la antipoesía (de Nicanor Parra).

También, la poesía del sesenta es afín a la poética anglosajona contemporánea porque esta propone un lenguaje sencillo y objetivo, robustece la imagen como una integridad, desarrolla cierta forma narrativa y representa desde el tejido verbal un discurso libre de jerarquizaciones —acorde con la posición contestataria de los poetas del sesenta—, donde podemos observar al individuo inmerso en el devenir de su propia cotidianidad y ligado en términos horizontales con las relaciones sociales, el contexto histórico y los discursos culturales.

Y, por último, en términos pragmáticos, a diferencia del lenguaje altisonante y enrevesado de la poesía de los años cincuenta que, ciertamente, fue apabullante para el lector común, las expresiones populares asumidas por la promoción del

sesenta permiten que este lector no solo se familiarice con el lenguaje sino también con el discurso. De esta manera, él toma conciencia de la realidad a partir de la interpelación del poeta<sup>12</sup>, pues una verbalización transparente permite mayor accesibilidad a la comprensión de lectura.

Con el coloquialismo, el poeta del sesenta materializa su presencia, comparte el mismo mundo con su receptor. Esta familiaridad se revela no solo en el nivel pragmático, sino también en el discurso poético, donde apreciamos una textura polifónica, es decir, personajes que hablan. Unas veces establece un diálogo horizontal con diversas voces y, otras veces, solo reproduce la charla de esos personajes.

Ahora, cuando se trata de una voz reconocida en el ámbito académico, estamos frente a una referencia cultural. Generalmente, esta referencia evoca a algún representante de la tradición literaria tanto latinoamericana cuanto universal, quien desciende de la mano del poeta al mundo concreto, donde conversan como dos seres humanos y no como entes idealizados. De este modo, se crean espacios intermedios para que el lector común comprenda y goce la lectura. Tenemos por ejemplo el poema “Ezra Pound: cenizas y cilicio”, de *Las constelaciones* (1965), de Luis Hernández:

Ezra:  
Sé que si llegaras a mi barrio  
Los muchachos dirían en la esquina:  
Qué tal viejo, che' su madre, (...)  
Duramente recuerdo tus poemas,

---

<sup>12</sup> Sobre el poder de la palabra poética, Cisneros comenta: «la poesía se dirige a la conciencia de los lectores, y sólo en casos de ilusoria demagogia o cándida ilusión pretende transformar de manera inmediata la realidad. Aunque la poesía tiene un campo más restringido que el de la prosa creo que cumple la función de producir una conciencia a largo plazo, que convoca a la reflexión» (Elmore 1998b: 52).

Viejo fioca,  
Mi amigo inconfesable. (1978: 50)

La referencia cultural, según Camilo Fernández, tiene dos modalidades: la cita y la paráfrasis creativa. La primera consiste en la reproducción exacta de un texto y la segunda, en el trabajo creativo con ciertos elementos tomados de la tradición literaria. El objetivo del poeta al incorporar estas referencias culturales es reconquistar su tradición sobre la base de la intertextualidad y, por consiguiente, desmitificar el concepto de originalidad de estirpe romántica.

A pesar del mínimo gusto por la oralidad, en la generación del cincuenta, se asoman poetas que emplean aisladamente este prosaísmo. Uno de los que adopta este recurso es Carlos Germán Belli. Empero, recién en la década del sesenta, los poetas acentuarán y generalizarán la presencia del lenguaje coloquial, pero, como advierte Fernández, se trata de una oralidad secundaria o palabra oral reconstruida a partir de la escritura (Cfr. 2009b: 104).

Este prosaísmo implicaba un trabajo de cincelamiento y acomodación de los vocablos cotidianos en imágenes reveladoras. Precisamente por este manejo cuidadoso del lenguaje doméstico, Wáshington Delgado calificó a los poetas del sesenta como los «parnasianos y simbolistas del vocablo vulgar y el habla coloquial» (1984: 170). (Re)presentar el lenguaje coloquial como lenguaje artístico es un procedimiento ya efectuado por la escuela poundiana. El imagismo aporta el coloquialismo y, tras ello, el ejercicio de pulir sus aristas, ya que este movimiento poético tuvo el imperativo de trabajar pulcramente la escritura. Con el tiempo, este

tipo de código estilístico será desarrollado con variadas características por los poetas *beatniks* (Allen Ginsberg, Gregory Corso, entre otros).

Aunque no solamente hay que entender el uso de un lenguaje cotidiano, del habla grupal, de sociolectos e idiolectos, en realidad, se trata de la ampliación del vocabulario del texto poético, ingresa el término más lumpenesco hasta el más sublime. Es un trabajo de artesanía verbal (Heraud habla de un paciente «trabajo de alfarero») con los diversos registros de lenguaje.

El coloquialismo lleva a otra característica de la poesía del sesenta: el narrativismo. Esto significa una textualización más cercana a la prosa. En el nivel formal, el verso cede paso al versículo o verso largo; y en el nivel del contenido, se prefiere a menudo la plasmación de relatos. Ello favorece un acercamiento a los recursos de la novela, frecuentemente extraños a los códigos líricos: se trabaja con la polifonía –mencionado anteriormente–, rasgo fundamental del género novela según Mijaíl Bajtín, y se asumen textos y signos de todo tipo como los folletos, slogans, catálogos<sup>13</sup>, pentagramas, fórmulas matemáticas, figuras geométricas, etc.

Esta consciente narratividad se evidencia, también, en el diálogo creativo que se establece entre el discurso poético y el de las ciencias sociales. En efecto, la generación del sesenta se ve fuertemente influenciado por las ciencias sociales, cuyo nacimiento institucional se estaba produciendo, de ahí que procesen poéticamente algunos tópicos de las ciencias sociales, entre ellos, señala Javier

---

<sup>13</sup> Un ejemplo de ello es el poema de Cisneros “Denuncia de los elefantes (demasiado bien considerados en los últimos tiempos)”, donde en nota se aclara que «Los fragmentos en cursiva han sido tomados del catálogo Kenia de American Express y de Edgar Rice Bourroughs» (147).

Morales: «el rol de los intelectuales y las demandas sociales; la promesa y posibilidad de la nación peruana; y la confianza en la educación como eslabón del cambio social» (2008:163).

Además, muchas veces, las palabras «crónica», «historia» y «relato» aparecen explícita o implícitamente en los títulos de poemas y poemarios. Tenemos, por ejemplo, en la obra de Cisneros, los títulos de poemas: “Crónica de Lima”, “Crónica de Chapi, 1965”, ambos de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, y “Crónica de viaje / Crónica de viejo”, de *Como higuera en un campo de golf*; los títulos de secciones de poemarios: “Crónica de Chapi, 1965”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* e “Historias casi alemanas”, de *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*; y los títulos de poemarios: *Comentarios reales* y *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. En esa misma línea se encuentra, para dar otro ejemplo, los títulos de poemas de Rodolfo Hinostroza: “Crónica”, “Relato de Odiseo” y “Relato de Otelo”, de *Consejero del lobo* (1965).

En 1968, un año después de la publicación de *Los nuevos*, Mirko Lauer en el artículo “Algunos puntos desconexos sobre el paso de una poesía a otra: Perú, circa 1965”, revela las características más resaltantes de esta nueva poética peruana:

En el caso de la actual nueva poesía peruana —definitivamente marcada por Pound— estos elementos podrían ser, por ejemplo, el uso del plano coloquial en la poesía, la concepción de la imagen y su uso (Pound la plantea como el relato de un hecho específico en un tiempo específico en un lugar específico), el papel de las ciencias humanas dentro de la poesía (historia, economía, sociología), junto con una serie de elementos como los números, las citas en idioma extranjero, las citas textuales de escritos no-poéticos, etc., etc. (87)

Hasta aquí, ya contamos con una serie de elementos estilísticos identificados en la década del sesenta para presentar la heterodoxia generacional del sesenta como colectividad que cobra cierta autonomía respecto al grupo anterior, la generación del cincuenta. Más tarde, otros autores han ido sumando más constantes; por ejemplo, en 1998, López Degregori y Edgar O'Hara señalan el interés de los poetas del sesenta «por los proyectos totalizantes de la tradición anglosajona y francesa (Pound, Eliot, Perse); [y] la crítica del entorno socioeconómico desde un distanciamiento irónico de corte brechtiano» (15).

Años después, en *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*, publicado en el 2001 y reeditado en el 2009 (edición que supera a la anterior por los cambios que presenta), Camilo Fernández abrevia las características generales del sesenta en solo cuatro rasgos distintivos: conciencia estructural de poema, el papel de la síntesis, la lírica narrativa y conversacional, y la cita cultural (Cfr. 2009b: 82-112), esta última identificada con la intertextualidad que representa una apertura del espacio literario hacia el mundo exterior.

La generación del sesenta es, sin duda, una de las promociones poéticas más fértiles e innovadoras en el Perú. Entre los jóvenes que ganaron notoriedad rápidamente, tenemos los casos de Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos y Antonio Cisneros, en ellos apreciamos mejor las constantes estilísticas con las que ahora conceptuamos su escritura. Uno de los poetas de presencia decisiva en esta generación es Antonio Cisneros, voz poética fuerte, novedosa y refrescante que logra tempranamente varias distinciones.

## 2.2 Antonio Cisneros y los referentes poéticos de lengua no castellana

En los versos de Antonio Cisneros, influyeron de modo notable la tradición poética de lengua inglesa y el escritor alemán Bertolt Brecht. Dentro de la tradición anglosajona, nos interesa estudiar la influencia de dos autores fundamentales: Ezra Pound, cuyo empleo de «persona poética» y su actitud frente a la historia se dejan sentir en la obra de Cisneros; y T.S. Eliot, famoso por el procedimiento denominado «correlato objetivo» aplicado por el autor de *Comentarios reales*. Aparte de estos autores, un poeta y dramaturgo alemán que se encuentra en el primer plano en el contexto literario de la lírica de Cisneros es Bertolt Brecht, quien adopta una perspectiva irónica y distanciada (en el sentido que quería Brecht de lejanía y proximidad) asimilada creativamente por nuestro poeta. A continuación, vamos a centrarnos en cómo Cisneros asumió e interpretó las técnicas de los autores mencionados.

### 2.2.1 El influjo de Ezra Pound

Ezra Pound, fundador del imagismo (del inglés *imagism*<sup>14</sup>) de lengua inglesa, tiene una importancia vital para la poesía contemporánea en general y para la lírica de Cisneros en específico, por su estética. Se adhirieron a la escuela imagista, los estadounidenses Amy Lowell, William Carlos Williams, James Gould Fletcher, entre otros. Dicha escuela, fiel a su nombre, da gran trascendencia al valor de la imagen. La imagen visto como aquello que nos «presenta un complejo intelectual

---

<sup>14</sup> El término inglés *imagism* tiene dos traducciones al castellano: imagismo e imaginismo. Creemos que la traducción más adecuada es imagismo, ya que intenta realzar el elemento fundamental de este movimiento, es decir, la imagen; en cambio, el segundo alude con mayor propiedad a la imaginación.

y emotivo en un instante temporal» (Pound 1970: 8), por lo que su fuerza poética reside en su verdad, en su poder de interpretación y no en su estruendo retórico.

La vanguardia en Norteamérica como en Latinoamérica inicia con la lírica. La primera ciudad donde impacta la vanguardia lírica es Chicago y allí se funda, en 1912, por Harriet Monroe, la revista —aún vigente— *Poetry*. En ella, se publica el Manifiesto del Imagismo, donde se expone los diez principios que todo imagista debe emular. En uno de sus ensayos de 1913, el autor de los *Cantos* destaca tres de estos principios básicos<sup>15</sup>: en primer lugar, pone de relieve la noción de claridad, es decir, el tratamiento directo del tema que huya del hermetismo; en segundo lugar, plantea cierta economía verbal por el alto nivel de precisión léxica, en tal sentido, rechaza los adjetivos inútiles o de mera ornamentación para favorecer un lenguaje poético sumamente físico y concreto; y en tercer lugar, señala la importancia del ritmo, de ahí que un poema prosaico mantenga cierta cadencia musical, no busca seguir el compás de un metrónomo (Cfr. 1970:7).

Estos famosos principios son asimilados por Cisneros, observaremos cómo operan en un fragmento de “Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*:

QUEDA un poco de sol, crujen los cables y el lomo de las aguas  
una y otra vez se bambolea entre las blancas rejas.

En San Nicolás he visto a dos muchachos apretarse contra una grúa roja.  
El viento soplaba y resoplaba desde el Sur como el chillido de quinientos  
demonios. (85)

---

<sup>15</sup> Aunque, en 1912, Pound ya tenía claro el programa literario del imagismo.



En este fragmento, el lenguaje es accesible, por ende, lo que se cuenta es fácilmente asimilable: el locutor personaje<sup>16</sup> observa a dos jóvenes enamorados abrazados en un puerto marino a la luz del atardecer. También, es un lenguaje sumamente concreto («crujen los cables», «chillido de quinientos demonios»). Por último, advertimos la entonación rítmica del lenguaje («el lomo de las aguas / una y otra vez se bambolea», «el viento soplaba y resoplaba desde el sur»). Por consiguiente, cumple con la noción de claridad, concreción y musicalidad del lenguaje poundiano. Este lenguaje se aúna con la imagen para revelar una nueva forma de ver las cosas y una nueva forma de expresarlas. En el poema tratado, la elaboración de la imagen, desde la óptica imagista, es advertida por Peter Elmore desde los dos versos iniciales:

(...) en la escena concurren la inminencia de la oscuridad, una sonoridad chirriante y el vaivén —ese movimiento sobre el mismo sitio, sin meta ni propósito—. Estos tres elementos dibujan la realidad exterior y, de modo oblicuamente emblemático, la subjetiva: compacta y precisa, la imagen es el vehículo de la emoción poética. (2009: 22-23)

La obra poética de Ezra Pound va en sentido contrario de la vanguardia tradicional porque mientras esta intenta romper con la tradición por su posición y espíritu iconoclasta<sup>17</sup>, aquel dialoga con la tradición porque el autor, a partir de su formación académica, advierte que el hermetismo y la disonancia<sup>18</sup> tan difundidos

---

<sup>16</sup> Es la instancia que habla en primera persona al interior del texto poético.

<sup>17</sup> Cuando nos referimos al vanguardismo como ese afán de cerrar el pasado, lo expresamos de manera general, pues, en realidad, la vanguardia retoma algunos rasgos de la tradición; por ejemplo, hereda el verso libre del simbolismo (Baudelaire, Rimbaud).

<sup>18</sup> En *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días* (1974), Hugo Friedrich revela los rasgos fundamentales que nos pueden ayudar a identificar a los escritores modernos (no necesariamente vanguardistas). Según el autor, la lírica moderna no busca representar la realidad, sino crearla de manera insólita («el universo del exilio») y en ese proceso de desfamiliarizar lo conocido mediante la «dictadora imaginación» se deja al margen las convencionales distinciones

en la vanguardia ya estaban presentes en la literatura clásica. En ese sentido, Pound va buscar su propio hermetismo en la tradición, es su intento por hacer una vanguardia culta y clásica que dialogue con los modelos grecolatinos.

Desde esta perspectiva, podemos hablar de una intertextualidad. La actitud primordial es el diálogo con otros textos; por eso, una línea de investigación son sus traducciones. Las traducciones poundianas no son propiamente «literales» sino recreaciones de los textos a traducir con el fin de emularlos. La labor de traductor y la de creador convergen, lo que produce traducciones creativas, es decir, poemas que actualizan desde una mirada crítica y moderna una traducción veraz. Para demostrar ello, tomemos un fragmento de la traducción poundiana “Homenaje a Sexto Propertio” (1917), traducido al castellano por Ricardo Silva-Santisteban (2001), y comparémoslo con la traducción que de este fragmento realiza Antonio Tovar y María T. Belfiore en *Elegías de Propertio* (1963).

Aburridos de Apolo, continuarán, como se sabe, con sus  
generalidades de Marte,  
mantuvimos listas nuestras gomas de borrar. (2001: 247)

¡Ah! Vaya enhoramala quien quiera que a Febo retenga bajo las armas. Fluya el verso  
bien terminado con la suavizante piedra pómez (...) (1963: 126)

Indudablemente, el tono y el lenguaje son distintos en ambas traducciones. En el primer fragmento, Pound se refiere de manera burlona a los discípulos de Apolo como los «aburridos de Apolo», mientras que, en el segundo fragmento, una

---

(lo bello y lo feo, lo espiritual y lo material, la luz y la sombra) para confundirlas o ensimismarlas. De esta manera, se crea un abismo entre poema y lector porque convierte en algo anormal el mundo conocido; sin embargo, no es un hermetismo u «oscuridad» que solo aturde, también provoca un disfrute estético. Este efecto paradójico es lo que Friedrich denomina «tensión disonante» o disonancia.

solemne exclamación los alude: «Vaya enhoramala quien quiera que a Febo retenga bajo las armas». También, el tono y el lenguaje difieren cuando traducen una expresión que alude metafóricamente a un estilo cuidado o un verso pulido: «goma de borrar», según Pound; y «piedra pómez», según Tovar y Belfiore. Como vemos, el tono burlón predomina en la traducción poundiana, tono favorecido por el lenguaje sumamente físico y concreto que nos remite a los principios imagistas.

La construcción de estas traducciones creativas o poemas-traducciones deriva de la identificación de Pound con la tradición literaria (clásica, medieval, china<sup>19</sup>) de los textos que traduce. Veamos cómo él define este método de escritura:

En cuanto a las “adaptaciones” (o poemas escritos a la manera de...) se puede verificar que todos los viejos maestros de pintura recomiendan a sus discípulos que comiencen por copiar las obras maestras para luego proceder con sus propias composiciones. (...) Mi revisión de poetas antiguos y semi-antiguos ha sido una lucha por indagar qué se ha hecho (...), y encontrar lo que nos queda por hacer —y aún nos queda mucho—, pues si es cierto que todavía sentimos las mismas emociones de quienes botaron las mil naves, también es cierto que llegamos a esas sensaciones de un modo diferente, con matices diferentes, por gradaciones intelectuales diferentes. (1970: 18-19)

A partir de su testimonio, podemos colegir que la poética de Pound es clásica, ya que, por un lado, apela a la *imitatio* de un modelo literario; y, por otro lado, su *inventio* atañe a la disposición o manera de reescribir un texto.

El interés de Pound por apropiarse de varias tradiciones literarias a partir de una poética clásica es la misma vocación que encontramos en Cisneros y, también, en la generación del sesenta. Esta promoción asimiló la literatura

---

<sup>19</sup> Los poemas-traducciones poundianas más conocidas son: “Homenaje a Sexto Proporcio” (1917), perteneciente al mundo clásico; *Ripostes* (1912), al mundo medieval y, en específico, a la poesía trovadoresca; y *Cathay* (1915), a la vieja poesía oriental.

anglosajona de un modo particular; para ellos, significó el acceso hacia otras literaturas. Este acceso no representó para el panorama poético de la época, marcado por la influencia de la poesía anglosajona, irrupciones inesperadas o abruptas; por el contrario, fue una experiencia espontánea porque, precisamente, la poesía anglosajona fue el rico intermediario hacia esas literaturas, que los poetas redescubren y difunden.

Dicha recepción se evidencia en el uso de distintas formas poéticas de varias tradiciones literarias a las que recurre el vate peruano y que, dentro de un proceso experimental, enriquece notablemente su obra. De la literatura grecolatina, asimila creativamente la égloga, la rapsodia y el epigrama (“Tres églogas”, de *Como higuera en un campo de golf*; “Rapsodia austro-húngara, 1912”, de *El libro de Dios y de los húngaros*; “Los epigramas del maestro Anselmo Hurtado”, de *Crónica del Niño Jesús de Chilca*); de la literatura italiana, el soneto (“Soneto contra uno que llamó sátrapa a Mao, aventurero al ‘Ché’ y a Carmichael racista”, de *Como higuera en un campo de golf*); y de la literatura española, el romance (“Romance de Julián el soltero”, de *Comentarios reales*).

La canción como especie literaria merece una especial mención por su constante presencia en varios poemarios, creemos que la afinidad por este tipo de composición lírica se puede explicar si recordamos la tercera preceptiva del decálogo imagista que exhorta la importancia de la cadencia musical en el poema. Además, la cuarta entrega poética de Antonio Cisneros se titula *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, cuyo término inicial, «canto», no solo alude a la preceptiva imagista, sino también a la principal obra de Ezra Pound, *Cantos*.

Asumir el sentido poundiano de canto implica un arduo trabajo a nivel de forma y contenido, lección que Cisneros debió aprender si deseaba emular la máxima obra poundiana. De manera general, el canto poundiano, formalmente, tiene rasgos conversacionales, pertenece a la dimensión oral; por eso, está compuesto por versículos o versos largos, como señala Allen Tate: «la longitud de un respiro, el alcance de la energía conversacional, es la longitud de un “Canto”»<sup>20</sup>. Y a nivel del contenido, el canto poundiano actualiza, desde una mirada crítica, temas históricos, culturales y de otros contextos.

Como vemos, Pound elabora sus poemas con suma consciencia de su quehacer. Esto se debe a su concepción de la poesía como un saber científico: «las artes, la literatura, la poesía, son ciencias tal como la química. Su objeto de estudio es el hombre» (1970: 65). Para Pound, hablar de poesía es hablar de pulcritud, erudición y compromiso con la humanidad, de ahí que su poética, a *grosso modo*, se caracterice por el trabajo de filigrana con el lenguaje, el empleo de referencias culturales, y el discurso crítico que da testimonio del hombre y de las diversas circunstancias históricas que este atraviesa.

Otra lección que aprendió del autor norteamericano es el modo de acercarse a la historia. «Pound ni narra ni interpreta; más bien consigue que la historia hable con sus propias obras —obras de poetas, de artistas, de hombres, de naciones» (Rowe 1968: 34). Pone énfasis en la objetividad para que el pasado no se cierre en sí misma sino darle voz en el presente. Actualizar la historia y abrirla a la totalidad de la cultura constituye un procedimiento poético poundiano: presente y

---

<sup>20</sup> Citado por Irribarren 1980: 92.

pasado comparten el mismo horizonte de percepción de naturaleza histórica, y están sometidas al juicio de la conciencia histórica, lo que implica una noción y un orden de realidad a contracorriente de la versión progresista y racionalista de la historia.

Justamente por el interés de hacer hablar a la historia, el autor imagista predicó con insistencia el ideal de la impersonalidad del poeta. El objetivo es delimitar el tono confesional de la lírica; por eso, Pound propuso la famosa «persona poética»<sup>21</sup>, es decir, un yo poético socializado por «dos vías complementarias, la cultura y la historia, de suerte que la instancia de la enunciación rara vez se agota en el puro subjetivismo» (Cornejo 1982: 166). Hablamos de un yo poético que se contextualiza y se pone en escena de manera descarnada y autoirónica porque se reconoce con objetividad. Por ejemplo, en “Crónica de Lima”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cisneros emplea la persona poética como vehículo para la ironía y la autocrítica:

Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas contra el Rey de  
los Enanos y los perros (...)  
(Yo también  
harto fui con los vinos innobles sin asombro de vergüenza o de pudor,  
maestro fui  
en el Ceremonial de las Frituras.) (81)

En estos versos, el locutor personaje expone la siguiente ironía: «Rey de los Enanos», esta expresión alude a Manuel Prado por su diminuta estatura física y política. El tono irónico radica en llamarlo «Rey», pues, a primera vista, parece exaltar su imagen como si la frase fuera un título nobiliario (escritas con

---

<sup>21</sup> También denominado «monólogo dramático» o «personaje histórico análogo».

mayúscula inicial), cuando, en realidad, estamos ante un enunciado despectivo. Es una crítica que indirectamente censura la vieja oligarquía al que Prado representaba.

Con la frase «Ceremonial de las Frituras», se intenta evocar irónicamente las protocolares o «ceremoniales» parrandas signadas por la glotonería en el gobierno de Prado. En esos festines, el locutor declara de manera autocrítica haber participado; es más, confiesa que fue el «maestro» de dichos eventos: «harto fui con los vinos innobles sin asombro de vergüenza o de pudor, / maestro fui / en el Ceremonial de las Frituras)».

Con el método de la persona poética, también se logra asumir distintos papeles, donde cada uno es expresión verdadera de la personalidad. Recordemos que, en el teatro romano, «persona» es el nombre de la máscara usada por los actores<sup>22</sup>. El uso de la persona poética, además de descartar el tradicional individualismo indivisible, «[facilita] la apertura a la ironía, la irreverencia y la desconstrucción de los discursos sociales» (Orihuela 2009: 157), características distintivas de la poética cisneriana. Generalmente, Cisneros recurre a este juego de máscaras para presentar al locutor en la posición de algún rol histórico. Un ejemplo se encuentra en “Cuando el Diablo me rondaba anunciando tus rigores”, de *Comentarios reales*, donde el yo poético asume el irónico rol de señor barroco «arrepentido»:

SEÑOR, oxida mis tenedores y medallas, pica estas muelas,  
enloquece a mi peluquero, los sirvientes

---

<sup>22</sup> Por eso, Ricardo Silva-Santisteban puntualiza lo siguiente: «En realidad, creación y traducción parecen indiscernibles en la poesía de Pound, ya que la apropiación de una máscara [o persona poética] puede darse igualmente a través de la traducción» (2001: 10).

en su cama de palo sean muertos, pero líbrame del Diablo.  
 Con su olor a cañazo y los pelos embarrados  
 se acerca hasta mi casa, lo he aprendido  
 tumbado entre macetas de geranio, desnudo y arrugado.  
 Estoy un poco gordo, Señor, espero tus rigores, mas no tantos.  
 He envejecido en batallas, los ídolos han muerto.  
 Ahora espanta al Diablo, lava estos geranios y mi corazón.  
 Hágase la paz, amén. (57)

### 2.2.2 El influjo de T.S. Eliot

Thomas Stearns Eliot, quien siempre firmó sus obras como T.S. Eliot (al gusto británico), conoció el movimiento poético del imagismo y admiraba a su fundador, recordemos que los versos de *La tierra agostada*<sup>23</sup> (1922) están dedicados a Ezra Pound, a quien denomina «il miglor fabbro»<sup>24</sup> (2011: 15). Como Pound, Eliot va llevar una vida académica y el tipo de vanguardia que va practicar será culta. Su poesía, siempre ardua y compleja, no es obra para llegar al gran público; por eso, *La tierra agostada* aparece con “Notas” para que el lector tuviera una guía.

Además, son poetas que se sumergen en la literatura grecolatina y encuentran discursos herméticos, buscan un nuevo lenguaje y se interesan por conocer las culturas. Por ejemplo, la tercera sección de *La tierra agostada* se inspira en el sermón de Buda que es un sermón del ascetismo. Con ello, busca unir el ascetismo oriental y el ascetismo occidental de San Agustín. Busca puntos en común para crear una especie de síntesis de ambas tradiciones. Justamente,

---

<sup>23</sup> Aunque *The Waste Land* es más conocida en castellano como *La tierra baldía*, consideramos esta traducción más acorde con el metafórico título de Eliot porque, como señala Ricardo Silva-Santisteban, refleja el sentido de agotamiento que sufre la tierra cultivada en exceso (Cfr. 2011: 11).

<sup>24</sup> En esta edición del poemario, «il miglor fabbro» se traduce al castellano como «el mejor artífice» (2011: 55).



Pound también buscaba este tipo de asimilación creativa (evidente en sus poemas-traducciones), no ver a la otra cultura como algo exótico o ajeno.

A pesar de estas similitudes, no se sumó al apostolado de Pound en el imagismo, porque, según Gastón Figueira, es muy probable que Eliot comprendiera tempranamente «que los grupos literarios —sobre todo con tan severas y estrictas proclamas y directrices como el imagismo— llegan, en muchos casos, a quitar al artista esa libertad tan necesaria para la expresión de sus evoluciones» (1978: 71).

Sin embargo, debemos aclarar que, cuando Pound plantea el programa imagista (el decálogo), su intención no es establecer dogmas, sino proporcionar consejos basados en su experiencia de lectura y creación. Él considera que los principios imagistas son el «resultado de una larga meditación, que, aunque sea una meditación ajena, puede valer la pena de ser tomada en cuenta» (1970: 9). Es un buen punto de partida para desarrollar reflexivamente una poética propia. Creemos que consciente de esta opción, Eliot decidió asimilar e interpretar creativamente el imagismo sin nuclearse en él.

En suma, Eliot no fue un poeta imagista, aunque, indudablemente, este movimiento poético influyó en su formación literaria, constituyó una fuente de estímulo. Por eso, no es posible comprender cabalmente *La tierra agostada* sin los postulados del imagismo. El lector siente las resonantes pisadas de Pound en dicho poema por la forma radicalmente lúcida de trabajar el lenguaje, la construcción de imágenes sugerentes, la proliferación de alusiones culturales y el

diálogo creativo con el discurso sociocultural, en específico, con el discurso de la modernidad.

La representación de la vida urbana moderna es un tópico que atraviesa toda la tradición lírica moderna fundada por Charles Baudelaire, poeta paradigmático de la modernidad. Como el autor francés, Eliot explora los aspectos sórdidos de la metrópoli moderna en *La tierra agostada*, pero, a diferencia del autor de *Las flores del mal*, su ciudad es impersonal, no trata de hacer el retrato de una ciudad como el París decimonónico moderno de Baudelaire.

Esta indefinición dota al poema de cierta universalidad, pues dicha ciudad puede representar todas las ciudades modernas del mundo. Aunque no es un poema abstracto, se pone piso a esta universalidad con algunas referencias concretas: «qué inmensa multitud fluía sobre el Puente de Londres» (2011: 21), «Dulce Támesis, fluye suavemente hasta que acabe mi canto» (2011: 31). Tras estas referencias encontramos una reflexión, de manera tal que lo local adquiere una dimensión universal: la figura del puente y el río son importantes en la Edad Media para realizar viajes y, así, poder encontrarse con la divinidad y el pasado, es decir, con lo que no está dentro de nuestra contemporaneidad.

La reunión con la divinidad se relaciona con un tema fundamental del extenso poema elotiano: la búsqueda espiritual, la búsqueda de dios en tanto él representa la esperanza del hombre. Dicha búsqueda podemos encontrarla en la mitología, por eso, el autor de *Cuatro cuartetos* recurre al discurso mítico, por ejemplo, la leyenda del Santo Grial. A partir de ahí, podemos señalar una conocida diferencia entre la poética de Pound y la de Eliot: la primera está más vinculada a

la historia y la segunda a la filosofía, si entendemos que la filosofía, esencialmente, se construye sobre grandes interrogantes o cuestionamientos que la humanidad se ha planteado; por ende, una de sus fuentes es el mito, ya que se puede inspirar en él para reflexionar sobre, verbigracia, el tiempo.

El mito es expresión del interés de Eliot por el pasado, ya que nos traslada a un momento primigenio. Pero el mito no solo explica los orígenes, también da cuenta de la cultura moderna en el tratamiento de grandes temas como la vida, el tiempo, la muerte, el bien, el mal, la libertad, etc. En *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, el mito también despliega un discurso explicativo y demuestra una actuación dinámica en el mundo contemporáneo. Sin embargo, a diferencia de Eliot, el discurso mítico que asimila Cisneros no es de raigambre europea, sino latinoamericana.

Podemos decir que la atemporalidad del propio mito barniza el poema elotiano, de ahí que, cuando la ciudad generalmente impersonal adopta un rostro, este trasciende a una dimensión universal. Esta suerte de síntesis entre lo local y lo universal, podemos observarlo en el siguiente verso: «Jerusalén Atenas Alejandría / Viena Londres / irreales» (2011: 49), lugares concretos y representativos de una época determinada, citados desde una perspectiva atemporal (son «irreales»).

La poesía cisneriana y, en general, la poesía del sesenta, realizan esta síntesis entre lo local y lo universal. Sabemos que hacen una poesía de alto contenido político debido al clima social contestatario de la época; no obstante, su conciencia crítica ilumina no solo sus terrenos, sino trasciende a la experiencia

humana, a los dramas de la sociedad. Podemos decir que Rodolfo Hinostroza es el que mejor trabaja los temas coyunturales desde una perspectiva universal (por ejemplo, “Al extranjero”, de *Consejero de lobo*). Cisneros, en cambio, tiende a pergeñar una poesía de temática local (verbigracia, “In memoriam”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*). Creemos que esta diferencia no menoscaba el quehacer poético de uno u otro, prueba de ello es que la poesía de ambos permanece viva en la memoria del lector.

A continuación, leamos algunos versos del poema “Crónica de Lima”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, donde Cisneros realiza una síntesis entre lo local y lo universal:

—hace casi tres siglos se talaron los bosques y los pastos  
fueron muertos por fuego. (...)  
(Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida  
bajo el semáforo rojo.) (81-82)

En estos versos, se evoca la Lima moderna marcada por la tecnología, cuya imagen es el «bosque de automóviles»; sin embargo, el término «bosque» se emplea con ironía para recordarnos los bosques reales que han sido talados en la época colonial: «—hace casi tres siglos se talaron los bosques y los pastos / fueron muertos por fuego». De este modo, el locutor apunta a una continuidad entre pasado y presente mediante la imagen del «bosque de automóviles» contemporáneo que ha reemplazado a los bosques talados en el pasado.

En realidad, el poeta materializa una reflexión social que no solo atañe a nuestra ciudad, sino a toda metrópoli moderna que ha pasado por una etapa de colonización: la sustitución del bosque talado en la colonia por el «bosque de

automóviles» moderno sugiere que, en efecto, el colonialismo ha desembocado en el neocolonialismo capitalista del siglo XX. Hay aquí, entonces, la síntesis anunciada: el tema local adquiere una dimensión universal.

Cisneros, como ha señalado por William Rowe, emplea el «correlato objetivo» elotiano. Esta técnica intenta una sintonía entre el mundo interior del yo poético y la realidad cultural externa que ocupa temáticamente el poema, a fin de evitar el confesionalismo directo en virtud de un tono objetivo pero que comunica, al mismo tiempo, emoción. Este recurso se emplea en poemas como “Crónica de Chapi, 1965”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, donde la subjetividad del locutor personaje se divisa como un producto histórico a partir de la pertenencia material que lo rodea:

ORONQOY. Aquí es dura la tierra. Nada en ella  
se mueve, nada cambia, ni el bicho más pequeño.  
Por las dudosas huellas del angana  
—media jornada sobre una mula vieja—  
bien recuerdo  
a los 200 muertos estrujados  
y sin embargo frescos como un recién nacido.  
Oronqoy. (102)

### 2.2.3 El influjo de Bertolt Brecht

La poética antiaristotélica de Bertolt Brecht se ocupa del drama y no tanto de la lírica, de ahí que Cisneros precise que quien lo influyó fue el Brecht dramaturgo, antes que el poeta. Al desafiar la historia oficial del Perú en *Comentarios reales*, nuestro poeta opera como Brecht, ya que devuelve la palabra al pueblo como verdadero protagonista del proceso histórico. Esta expresión popular late, en la obra lírica cisneriana, como vehículo de protesta ante el discurso histórico oficial.

En el poema “De una madre”, del poemario mencionado, la voz histórica de una madre propone una versión marginal y alternativa de los hechos de la guerra de la independencia:

UNOS soldados que bebían aguardiente me han dicho que ahora este  
país es nuestro.  
También dijeron que no espere a mis hijos. Debo entonces  
cambiar las sillas de madera por un poco de aceite y unos panes.  
Negra es la tierra como muertas hormigas, los soldados dijeron que era  
nuestra.  
Sin embargo cuando empiecen las lluvias  
he de vender el poncho y los zapatos de mis muertos, guardarme del  
halcón.  
Algún día compraré un burro peludo para bajar hasta mis campos de  
tierra negra,  
para cosechar  
en las anchas tierras moradas. (68)

Además, en el mencionado poemario, podemos advertir no solo la voz y la perspectiva popular, sino también el empleo de formas de versificación popular, como canciones, romances, coplas y oraciones, cuya sencillez y fluidez rítmica producen el tono persuasivo deseado por Cisneros: «en *Comentarios* las canciones sí tenían una intención populista, querían ser cantadas» (Sánchez y Barnechea 1998: 42).

La ironía al servicio de la desmitificación concuerda con el del modelo brechtiano, una ironía desmitificadora y materialista que destruye las verdades dadas para corregirlas de manera crítica. En otras palabras, Brecht se sirve de la ironía y la desmitificación para hacer crítica social. Considera que es más eficaz reírse de los enemigos de la humanidad que amenazarlos.

Este temperamento irónico está presente en cada uno de los escritos brechtianos. Por ejemplo, en su *Narrativa completa* (1986), encontramos un

pequeño cuento que publicó en 1927 y que se titula “Un rostro nuevo”. Ahí, el autor aplica la ironía para criticar la deshumanización del hombre entregado a las argucias de una vida mercantil. Para apreciar ello, leamos la síntesis que Marco Martos realiza de este cuento:

(...) refiere la historia de un comerciante que acumula pingues ganancias comprando fábricas, ríos, bosques, barrios enteros, minas y barcos. Cuando la gente no tenía nada que venderle le compraba su tiempo. (...) Un día quiso comprar unas minas en México para revenderlas luego. De modo explícito su propósito era estafar a los que eran su contraparte en aquel negocio. Le estaban creyendo su monserga, cuando ocurrió algo extraño. Lo comenzaron a mirar de un modo raro, con franco terror. Por último lo dejaron en medio de sus papeles. Tomó su sombrero y al subir a su auto notó que su propio chofer lo miraba con espanto. Al llegar a su casa se miró en el espejo y descubrió que su rostro era el de un tigre. Tenía un rostro nuevo, era una fiera. (2012b: 267-268)

El recurso de la ironía desmitificadora se complementa con el «distanciamiento brechtiano», es decir, la desfamiliarización con lo conocido para enfrentar las perogrulladas de nuestra cultura con otra mirada que las convierta en algo especial, notable e inesperado. Adoptar esta difícil perspectiva del distanciamiento significa apelar a un teatro no aristotélico.

Se asimila este tipo de teatro en tanto la consigna no es que el espectador se identifique con lo representado en el escenario, sino que este piense en esa representación como lo que es. De este modo, según Brecht, lo conocido lo será realmente, pues dejará de pasar inadvertido ante nuestra conciencia y será juzgado con objetividad. En ese sentido, el distanciamiento supone una nueva actitud frente a la vida, la que se observa meridianamente en el famoso poema cisneriano “Cuatro boleros maroqueros”, de *Como higuera en un campo de golf*. Leamos unos versos de dicho poema:

4

No me aumentaron el sueldo por tu ausencia  
 sin embargo  
 el frasco de Nescafé me dura el doble  
 el triple las hojas de afeitar. (170)

Ante la ausencia de la amada, el locutor no nos ofrece una visión melodramática de su estado, no sublima su desamparo. Por el contrario, adopta una perspectiva inesperada, se distancia de su afligido mundo interior y prefiere que objetos externos a él (frasco de Nescafé, las hojas de afeitar) planteen su situación con ingenio y humor.

A partir de este procedimiento, Cisneros se distancia de hechos históricos, acontecimientos sociales y hechos cotidianos; es más, este tipo de relación con la esfera privada le permite desarrollar una imagen autoirónica. Para ejemplificar lo expuesto, leamos algunos versos del poema “Soy el favorito de mis cuatro abuelos”, de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*:

(...) Pero he de sentarme a la mesa  
 y comer cuando el sol esté encima de todo: hablarán conmigo  
 mis cuatro abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer, y yo debo  
 olvidar que soy un buen animalito antes y después de las comidas  
 y siempre. (99)

En estos versos, el locutor personaje emplea el distanciamiento necesario para calificarse como un «buen animalito». Además, convoca irónicamente la imagen de la comida ritual en términos de una receta médica para acusar que los preceptos que rigen la vida burguesa suponen la represión de lo natural e instintivo: «olvidar que soy un buen animalito antes y después de las comidas».



De esta manera, un hecho cotidiano, como la cena familiar, alcanza otras dimensiones. Ello sucede porque, al manifestar cómo la autenticidad y libertad son reprimidas por las exigencias sociales de su familia burguesa, se pone en cuestión el legado del pasado que comprende tanto el artificioso estilo de vida burgués cuanto la esfera política, ambos modelados por el tradicionalismo hispánico.

En suma, la tradición poética de lengua inglesa y la de lengua alemana dejan una honda huella en la cosmovisión y la escritura de la poética cisneriana. También, estas tradiciones son fundamentales para la configuración de la poesía peruana contemporánea porque, en realidad, como señala Russell, «aquí no se trata de influencias literarias según el uso tradicional, sino del fundamento mismo de la comunicación que consiste en esta red de referencias compartidas» (1998: 91).

### **2.3 Antonio Cisneros y los referentes poéticos peruanos**

Sabemos sobre la gran influencia de los poetas anglosajones (Pound, Eliot, fundamentalmente) y la ascendente de Bertolt Brecht en la poesía peruana de los años sesenta. Uno de sus miembros, Antonio Cisneros, ha reconocido en diversas entrevistas su apertura hacia estos referentes, apertura que no deriva en una aceptación cabal sino en un diálogo creador, esto lo enuncia en el prefacio de su tesis doctoral.

Dicha tesis se titula *Tradición y rebelión en la poesía inglesa contemporánea* (1974), en ella realiza un análisis de la visión político-cultural de, entre otros

poetas, Pound y Eliot<sup>25</sup>. Citaremos *in extenso* parte del proemio donde declara a manera de testimonio su progresiva atención hacia la literatura anglosajona:

hace ya varios años que vivo interesado por las literaturas anglosajonas. Un interés que empezó hacia los primeros años de la década del 60, motivado por razones creadoras o no, precisamente, académicas. (...) En esos días alguien me presentó una gorda antología de los poetas norteamericanos<sup>26</sup>. Ahí descubrí a Lowell y a Berryman, a William Carlos Williams, a E. E. Cummings. Luego, el hallazgo de Ginsberg y los beatniks; el redescubrimiento y la exploración de los patriarcas, T.S. Eliot y Ezra Pound. Simplemente diré que ese baño fue reconstituyente para todos nosotros [la generación del sesenta]. (1974: I-III)

En las últimas líneas de este fragmento, Cisneros nos revela el significado que adquirió para su generación la experiencia artística de asimilar la moderna poesía anglosajona, el que sintetiza en una imagen: «baño reconstituyente». Vale decir, una instrucción que enriquece una lección primera o amplía un horizonte poético.

La generación del sesenta en su etapa formativa se instruyó, entre otros, del poeta Wáshington Delgado, quien educó en los salones universitarios a varios miembros de esta generación. Además, desde un contexto hispanoamericano, podemos encontrar vasos comunicantes con la obra poética de Nicanor Parra, de Ernesto Cardenal, de Enrique Lihn, de José Emilio Pacheco, entre otros.

La tradición europea y norteamericana coincide con las búsquedas poéticas que se están dando lugar en el ámbito hispanoamericano; precisamente, por eso, nuestros poetas del sesenta no cayeron en el mero deslumbramiento. Por el contrario, desde temprano, la crítica reconoce que fueron capaces de asimilar

---

<sup>25</sup> También, debemos recordar, como apunta Marco Martos, que «Cisneros es el poeta que más caracterizadamente se ha interesado en los poetas ingleses de generaciones posteriores a la de Eliot y Pound y que esa afición lo ha llevado a hacer traducciones que ha publicado en la *Antología de la poesía inglesa [contemporánea]* de 1975» (2012a: 183-184).

<sup>26</sup> El autor se refiere a este libro: Bartra, Agustí (1957). *Antología de la poesía norteamericana*. México: Libro Mex Editores.

creativamente los nuevos y ajenos modelos artísticos, lo que imposibilitó el carácter artificioso e inorgánico de la producción lírica del sesenta.

En el caso específico de Cisneros, él descubrió en la poesía de José María Eguren y de César Vallejo, en las que encontramos los orígenes y la inauguración de la poesía peruana contemporánea, modelos que le ayudarían a definir su escritura poética. Por ello, ya desde las primeras entregas poéticas cisnerianas es evidente que los volúmenes están concebidos como conjuntos orgánicos, dotados de una coherencia flexible, pero innegable.

### 2.3.1 El influjo de José María Eguren

En 1967, Cisneros le dedica un estudio sistemático a José María Eguren y lo presenta como tesis para optar el Grado de Bachiller por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el prefacio de esta tesis, la cual se titula *El transcurrir: un mecanismo básico de Eguren*, nuestro poeta indica que el interés por la poética egureniana proviene de sus lecturas escolares:

Durante los años de colegio, mientras mi sensibilidad rechazaba *Los heraldos negros* y aún no comprendía los *Poemas Humanos*, amé con largueza la creación de Eguren. Ya después, rodeado por los “vallejianos” de mi generación, y la anterior, el poeta de *Sombra* y *Rondinelas* me acompañó más que nunca en mi primer librito publicado. Creo, vencida mi ignorancia, haberme reconciliado con la genial figura de Vallejo, sin embargo, Eguren, no tan alto, tiene un bello significado para mí” (I).

Al analizar “El bote viejo”, del libro *Sombra* (1929), advierte que «las referencias [al paisaje marino] lejos de ser generales o abstractas son presentadas con características concretas, no “el mar” o la “costa” sino tumbos, mareas, muelles, puertos» (15). Este lenguaje objetivo, según el tesista, es vehículo de un sentido

trascendente ligado a una concepción mítica del mundo. Para desarrollar esto último, recurre al *Tratado de historia de las religiones* (1954), de Mircea Eliade<sup>27</sup>, y comprueba que el transcurrir espacio-temporal funciona cíclicamente, lo que crea la tensión poética en la estructura misma de la lírica egureniana.

Además, descubre que estos desplazamientos espaciales y de cursos temporales tienen como base la narración objetiva de una suerte de historia —cuya memoria testimonia una inclinación a escenarios y elementos de una edad determinada: el Medievo gótico—. Esta propuesta egureniana es asimilada por Cisneros para quien «la historia no son fechas ni batallas sino todo aquello que tiene un transcurrir» (Elmore 1998b: 52).

Este acercamiento hermenéutico a la obra egureniana, según Cornejo Polar, debió servir al autor de *David* para admitir la objetividad en la poesía y, más aún, penetrar y aprehender sin dificultades el objetivismo narrativo de Brecht y las lecciones de la poesía anglosajona moderna (Cfr. 1998: 122). La poesía objetiva que, en términos generales, rompe los límites de la lírica de filiación romántica como parte de un proyecto de estética realista, fue asumida con fines académicos y creativos por nuestro poeta, ya sensibilizado para asimilarla debido a sus precoces lecturas de Eguren. Hasta aquí, podemos concluir, junto a Cornejo, que, en la tarea de construir su propia tradición, Cisneros encontró desde temprano un maestro: José María Eguren, quien lo prepara para incorporar elementos claves de lo que se denomina, desde Brecht, «poesía objetiva»: el lenguaje sumamente físico y la narración objetiva de una historia.

---

<sup>27</sup> Es destacable la aplicación de las propuestas del *Tratado...* de Mircea Eliade, ya que sugiere el empleo de un marco teórico-interpretativo de vanguardia.

Por otra parte, también es importante incidir en la imaginería egureniana y realizar una breve comparación con la cisneriana. El símbolo egureniano, según Américo Ferrari, debe ser entendido más como proceso que como resultado, medio y no fin, una realidad simbólica que puede vislumbrarse mas no asirse (Cfr. 1993: 57-58). Por ejemplo, sobre el conocido poema “La niña de la lámpara azul”, de *La canción de las figuras* (1916), el crítico señala:

el camino para el poeta es la poesía misma, donde se forman y traban los símbolos, ruta en la que cada jalón es un símbolo: la niña de la lámpara, simbolizando la esperanza, simboliza la poesía y simboliza el camino hacia la superación de la dualidad. (57)

En la poesía de Cisneros, no se intenta reproducir símbolos sino imágenes a la usanza de la doctrina imagista. Aunque la imagen está muy relacionada al símbolo, puesto que ambos pueden entenderse como una voluntaria traslación mental de conceptos a términos ilustrativos sensoriales, no son necesariamente lo mismo. La diferencia entre el símbolo y la imagen, de manera general, es la siguiente: el símbolo es un elemento reiterativo, deliberado y calculado; en cambio, la imagen siempre debe ser fresca y espontánea. En ese sentido, si la imagen se reitera con mucha frecuencia, puede convertirse en un símbolo normalizado.

A partir de lo expuesto, podemos sostener que la construcción de los símbolos egurenianos se acerca a la noción de imagen en tanto busca mostrar antes que demostrar, son chispazos de sabiduría que trascienden la convencionalidad del símbolo, de ahí que los símbolos egurenianos presenten una naturaleza polisémica como también las imágenes cisnerianas. Por ejemplo, el

poema que le da título al libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* presenta a la criatura más despreciable de la zoología cisneriana, el oso hormiguero, cuya lengua voraz hace referencia tanto a la insaciable codicia de la alta burguesía limeña cuanto a la degradación del lenguaje en sus dimensiones existencial y ética.

No se puede aprehender la realidad invocada por el símbolo egureniano porque, como ha concluido Jim Anchante (2011), este símbolo no solo representa una realidad, sino también la modela como la revelación de una luz primera. Por ello, en la configuración de ese símbolo, subyace la noción de conocimiento de su peculiar universo poético. Igualmente, en la lírica cisneriana, cada palabra se funde para producir imágenes reveladoras, evidenciadoras, articuladas por un ojo visionario que aspira a dar un testimonio de la realidad que no solo la mencione, sino que la transforme<sup>28</sup> o, por lo menos, evidencie una posición crítica frente a la realidad circundante. Sin embargo, a diferencia de la imaginería cisneriana, la de Eguren lleva una fuerte carga de sueño e inconsciente<sup>29</sup>; desde esta perspectiva, podríamos llamarla más «oscura» o impenetrable que la de Cisneros, ya que esta se basa en la propia experiencia e interpretación histórica del poeta.

---

<sup>28</sup> La idea de «transformar la realidad» prueba la influencia de la tesis marxista en la poesía de los años sesenta y, como ha señalado Liz León, en los juicios valorativos de esta década. Dicha autora, en su artículo “Los paradigmas de la crítica literaria de los años 60: el caso de *Las constelaciones*, de Luis Hernández”, manifiesta: «Marx, proveniente de la izquierda hegeliana, planteó la unión de teoría y práctica sobre la cual el papel del filósofo no solo debía ser comprender el mundo sino “transformarlo”, lo cual puede avizorarse (...) cuando Antonio Cisneros valora el alcance crítico de la ironía y su función “transformadora” en la poética de Hernández». (2014).

<sup>29</sup> Y, a su vez, busca «trascender la experiencia personal del poeta y rozar nuestra propia experiencia vital y literaria» (Anchante 2011: 88).

### 2.3.2 El influjo de César Vallejo

En los años cuarenta y cincuenta, una gran cantidad de poetas peruanos escribieron a la sombra del tercer Vallejo (el de *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*)<sup>30</sup>, y manifestaron su directa y sólida filiación a la escritura vallejana, mientras que, en los años sesenta, la savia vallejana perdió su explícito protagonismo a cambio de una presencia ubicua, Eduardo Chirinos comenta: «la sombra de Vallejo se repliega sobre sí misma y se convierte, más que en una referencia, en una mención de piadoso prestigioso» (1991: 27). Esta afirmación se condice con lo atestiguado por Hinostroza en *Los nuevos*:

Vallejo no es un escritor, ni un hombre, ni nada aproximado: es un mito. No hay que decir “No me gusta *Masa*”, o “*Los Heraldos Negros* es insuficiente”, o “El hombre no tenía que morir de hambre”. Es Tótem y Tabú<sup>31</sup>. (1967: 67)

Por eso, a pesar de no ser una poeta de su predilección, el vate trujillano recorre los versos cisnerianos con asiduidad. En *Como higuera en un campo de golf*, se citan unos versos de *Poemas humanos* como parte de su prólogo; en *Agua que no has de beber*, el poema pórico, “En defensa de César Vallejo y los poetas

---

<sup>30</sup> Por ser el punto de partida de tres caminos distintos, Alberto Escobar, en su “Prólogo”, de *Antología de la poesía peruana* (1965), identifica tres Vallejos. El primer Vallejo es el nativista, hogareño y de lenguaje popular, de *Los Heraldos Negros*; con este poemario, se inaugura una línea que será reelaborada en los poemas de *Urpi*, del cajamarquino Mario Florián. El segundo es el Vallejo de *Trilce*; con él, se abre una serie de líneas asimiladas y reelaboradas por autores que ostentan un perfecto dominio del lenguaje y de la experimentación: Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Germán Belli, entre los principales. Y, el tercer Vallejo, el de *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*, se distingue por su compromiso político asumible en una estética de la poesía y cuya base es la apasionada fe en la lucha de los hombres por la justicia y la solidaridad social; este punto de vista influye en las obras poéticas de Alejandro Romualdo y Juan Gonzalo Rose.

<sup>31</sup> Las últimas palabras de Hinostroza («Tótem y Tabú») nos parecen una clara referencia al ensayo “La estética de la superstición”, incluido en el libro *Equivocaciones* (1928), de Jorge Basadre.

jóvenes”, nos entrega un Vallejo que en su momento fue incomprendido y que por muchas razones, entre los cuales no se excluye la consagración, todavía lo sigue siendo; en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, el poema “Quo vadis César Vallejo” convoca como interlocutor al autor de “Masa”: «Hoy es, César, un martes y me escuchas / en el doble perfil de tu revés. / Más franco y alcalino inolvidable / tu cholo (que soy yo) / envidiósicamente te recuerda» (64).

Si cotejamos la poesía vallejana con la poesía del sesenta, observamos que en ambos se atiende el coloquialismo como lenguaje poético. Este hablar prosaico, con el que se queda nuestro mayor expresionista al distinguirlo en la poética de Rubén Darío, será el sello patente de los poetas del sesenta. Ellos reconvierten la poesía en lenguaje de lo cotidiano, y la dotan de la capacidad de acoger todas las manifestaciones y registros de lo real vivido, de expresar en el idioma de la mayoría la condición común de la existencia.

La frescura, vitalidad y cercanía que ofrece el plano oral de la lengua es parte del proyecto de renovación estilística del sesenta, un ejercicio de cambio para modelar un nuevo lenguaje poético que resultó vivificante frente a la poesía del cincuenta con fuerte tendencia a lo declamativo y que explotaba los aspectos más superficiales del tercer Vallejo. Desde esta óptica, la diferencia entre ambas generaciones era, en palabras de Cisneros, la misma «diferencia que hay entre un frac y un blue jean» (Elmore 1998b: 53).

Ahora, si cotejamos la poesía vallejana con la poesía cisneriana, advertimos que tanto Vallejo como Cisneros son vates que migran a Europa y poetizan esa experiencia; es más, emiten discursos similares al respecto. Sobre el tema de la



migración en la poesía del sesenta, debemos señalar que el personaje del migrante, su idiosincrasia y enorme capacidad de adaptación, es fundamental para esta generación. Poetizan sobre el intelectual peruano que migra del Perú al Viejo Continente (verbigracia, *Como higuera en un campo de golf*), poetizan sobre el hombre que va del campo a la ciudad (*Crónica del Niño Jesús de Chilca*, por ejemplo): dos tipos de migrantes dentro del amplio espectro del fenómeno migratorio.

Ambos poetas se ubican en una Europa que es origen de su cultura, pero de la que se sienten desarraigados, pues son conscientes de que los peruanos no son plenamente occidentales, son el remanente o la cola de Occidente. Según Mario Vargas Llosa, los hombres latinoamericanos en Europa corren el peligro de entregarse a reacciones infructuosas, puntualiza dos:

[Por un lado,] una feroz melancolía provinciana que los catapulta en la soledad y en la neurosis más paralizante (...). [Por otro lado,] una euforia ecuménica de bárbaros hechizados por los prestigios más artificiales y llamativos de la vida bohemia, que los lleva a perderse, a disolverse en un cosmopolitismo invertebrado e irreal. (1998: 392)

Sin embargo, ambos poetas van a sortear estas trampas y, más bien, su reacción corresponderá a su condición como intelectuales latinoamericanos. Esto quiere decir que, a pesar de que la condición de ambos era la de una especie exótica trasplantada en tierra ajena, de un hombre del tercer mundo en el centro del imperialismo occidental, desecharán todo complejo de inferioridad frente a la cultura de los países desarrollados.

Creemos importante volver a esos versos de “Fue domingo en las calaras orejas de mi burro”, de *Poemas humanos*, citados en el prólogo de *Como higuera*

*en un campo de golf*, para señalar, desde la perspectiva ya expuesta, la semejanza de ambos discursos. Estos son los versos:

Fue domingo en las claras orejas de mi burro,  
de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza).  
Mas hoy ya son las once en mi experiencia personal,  
de una sola burrada, clavada en pleno pecho,  
de una sola hecatombe, clavada en pleno pecho. (1987: 89)

Esta es la primera estrofa de un poema compuesto por cuatro. El hilo conductor del poema es el recuerdo de la patria ante la experiencia europea. Desde la primera estrofa, el locutor personaje señala dos tiempos: un ayer («Fue») y un ahora («Mas hoy»). También, identifica un espacio correspondiente al ayer: Perú («mi burro peruano en el Perú»); y, en la cuarta estrofa, señala el espacio del hoy: Europa («lluvia y sol en Europa»).

En otras estrofas, ahondará en el recuerdo de su tierra natal. Dicho recuerdo está teñido de una honda tristeza («Perdonen la tristeza»), lo que, en términos de Cornejo, llamaríamos el «nostalgia» del migrante de su ayer/allá. Hasta aquí, tenemos un migrante con dos experiencias de vida contrastantes (un ayer/Perú y un hoy/Europa). La cuestión es revelar qué tipo de relación se establece entre estas; para ello, debemos recurrir a los trabajos sobre el sujeto migrante realizados por Antonio Cornejo Polar.

El crítico peruano señala que en la memoria del migrante las distintas e incompatibles experiencias de vida no se sintetizan, solo se acumulan y dialogan de manera abierta e inconclusa, de ahí que enuncie un discurso descentrado,

doble o múltiplemente situado. Ello lo podemos observar en el poema vallejiانو en mención, donde el locutor habla desde más de un lugar.

El poema presenta dos puntos de enunciación: por un lado, desde el mundo andino; y, por otro lado, desde el Occidente. Veamos este verso: «Tal de mi tierra veo los cerros retratados». El cerro o «huaca» es un padre tutelar según la cosmovisión andina, mientras que el retrato es un tipo de arte ligado al mundo occidental.

Por la articulación (no integración) creativa de dos culturas, Camilo Fernández señala que este poema es un ejemplo de poesía intercultural. Nosotros también creemos esto, pero añadimos que esta interculturalidad proviene de un sujeto migrante. Con ello, queremos manifestar la estrecha relación entre el discurso del migrante y el discurso de la interculturalidad en tanto, en ambos, se propugna específicamente el diálogo (no síntesis) entre culturas. En el siguiente capítulo, ahondaremos al respecto, puesto que analizaremos cómo Cisneros trabaja *Crónica* como poesía intercultural y cómo construye el discurso del sujeto migrante en el mencionado poemario.

Por lo expuesto, podemos concluir que, en “Fue domingo en las claras orejas de mi burro”, se invierte la acostumbrada percepción de la relación entre Europa y la periferia. El locutor se desprende de los anteojos occidentales que forman su cultura y condicionan su noción de realidad, y, sin dejar de reconocer que se es parte de esa misma cultura, se plantea la necesidad de forjar una identidad cultural propia. Afirmar esta autonomía implica, según el poema, la adopción de una actitud crítica y dialógica con la tradición cultural de Occidente que, por un

lado, permita admirarla sin sentirnos culpables de traición al venerar la cultura del imperialismo; y, por otro lado, permita cuestionarla al postular una visión heterogénea de la realidad que invalide el eurocentrismo.

De la misma manera, la poesía de Cisneros subraya las diferencias interculturales desde un enfoque crítico y desde la posición del migrante latinoamericano. Pero, a diferencia del poeta de Santiago de Chuco, matiza su discurso migrante con su singular uso de la ironía desmitificadora y las referencias intertextuales. Leamos el poema “En la universidad de Niza”, de *Como higuera en un campo de golf*.

He abierto el Diario de Colón en la página 27 (Cultura Hispánica, 1968).  
Treinta y seis muchachos –entre los 20 y 23 años- han abierto el Diario  
de Colón en la página 27.  
“Y como siempre trabajase por saber dónde se cogía  
el oro.” (Cierro el libro / cierran los libros.)  
El Almirante ha quedado como un chancho y el público se indigna.

Para la próxima clase: página 46 (op. cit.). (161)

En estos versos, más que la experiencia del locutor, está en primer plano las diferencias culturales entre Latinoamérica y Europa. El locutor como representante del mundo colonizado (Latinoamérica) en la metrópoli cultural (Europa) desmitifica un emblema de la cultura occidental, Cristóbal Colón. En ese sentido, podríamos remitirnos a la propuesta de Cornejo Polar sobre el sujeto migrante y señalar en sus términos que, en este poema, se produce un diálogo no dialéctico entre dos realidades culturales incompatibles.

Además, debemos destacar el empleo de los recursos intertextuales (el Diario del Almirante) y de la ironía desmitificadora para configurar este diálogo no dialéctico. Al respecto, José Luis Gamarra señala:

aquí, mediante el empleo de la ironía se busca desmitificar la intención última del descubrimiento de América, la cual queda reducida a la necesidad imperialista de encontrar el oro. De esta manera, se plantea una crítica a los inicios mismos de la acumulación capitalista de la riqueza. Crítica al capitalismo y a la modernidad que serán recurrentes en la obra de Cisneros. (2010: 67)

Aunque se sitúe en un contexto marcado por el modelo económico y cultural de Occidente, Cisneros, como migrante, tiene presente su ayer/allá como experiencia fundante. Por eso, al observar que, en Latinoamérica, se consume el modelo occidental con una pasividad bovina, nos interpela a definir una identidad propia para que, de ese modo, él pueda reafirmar su singularidad en un medio que se le presenta hostil («el público se indigna»).

## **2.4 Hacia una periodización de la poesía de Antonio Cisneros**

Desde nuestra perspectiva, existen cuatro períodos en la poesía de Antonio Cisneros por el predominio de ciertos temas y ciertas influencias poéticas en cada uno de ellos. El primero lo denominamos el período de los inicios; el segundo, el período de la poesía desmitificadora; el tercero, el período de la reconversión religiosa; y el cuarto, el período de la madurez.

El primer período abarca dos obras: *Destierro* (1961) y *David* (1962). La obra con la que Cisneros inicia su carrera poética posee una textura lírica con marcado tono intimista, sus poemas son cantos breves añorando desde la ciudad la infancia

feliz vivida en las playas. Además, es un libro deudor de la literatura española; por eso, a modo de elogio, el libro se abre con unos versos de Rafael Alberti.

Luego, publica *David*, donde entona una serie de anti-salmos. Es decir, aunque funciona un imaginario bíblico, este es expuesto con un tono desacralizador. El objetivo es, entonces, desestabilizar el orden del discurso bíblico, lo que evoca la actitud irreverente de los *beatniks*. La aparición de este nuevo referente permite entrever que esta obra representa el punto de arranque hacia una nueva poética distinta a la hispana.

También, se percibe la influencia de Bertolt Brecht, pues se toma a David, un personaje bíblico, no desde la perspectiva solemne, sino desde la perspectiva del hombre. De esta manera, vemos emerger la voz desmitificadora cisneriana; sin embargo, esta no es contundente, aún son burlas amables, no llegan al humor negro o sarcástico del siguiente poemario. Por ejemplo, en el verso «invadiendo tejados y corazones» (41), el rey de Israel es finamente desmitificado al presentarlo no como el glorioso personaje bíblico, sino como un humano con debilidad para con las mujeres o un conquistador de «corazones».

Recién con la publicación de *Comentarios reales* (1964) se comunica, sin envaguecer, ideas llenas de acritud y desencanto condensadas en imágenes sencillas y pulcras. Por esta razón, José Miguel Oviedo anuncia que este es el primer libro importante de Antonio Cisneros, con el que inicia firmemente el camino hacia su madurez poética.

Con esta obra, se inaugura la segunda etapa de la producción cisneriana que se prolongaría hasta *Como higuera en un campo de golf* (1972). Esta es la etapa

de la poesía desmitificadora, denominada así por James Higgins. En este período, Cisneros utiliza la ironía para criticar la cosificación y alienación del mundo moderno, que expresa en versículos y bajo un estilo narrativo. Debido a que, en esta etapa, la ironía y la desmitificación son procedimientos esenciales de su poesía, se privilegia el análisis de los textos cisnerianos a partir de ellas.

Según Rosario Cortés Tovar, en su *Teoría de la sátira* (1986), la ironía puede entenderse como fenómeno filosófico, además de ser una figura retórica. Nosotros consideramos que Cisneros asume ambas concepciones de la ironía. Emplea la ironía como figura literaria en tanto busca expresar artísticamente en una misma palabra dos significados opuestos, el literal y el latente. Y utiliza la ironía como fenómeno filosófico en tanto su mirada del mundo incluye todas las dimensiones, en especial, las incongruentes entre sí, lo que supone darle la contra a las efemérides y a las generalidades. Cortés menciona que observar el mundo de esta manera es observarlo tal como es:

El mundo es esencialmente paradójico, está lleno de contradicciones e incongruencias básicas –vida y muerte, lo espiritual y lo material, etc.– que solo pueden ser captadas con una actitud ambivalente. La forma de la ironía, la diferencia entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender, engendra una capacidad dialéctica y reflexiva capaz de abarcar todas esas contradicciones. (93)

En ese sentido, podemos comprender por qué nuestro vate en su juventud aceptó la oposición entre «poetas académicos» y «poetas vitales», y se inscribió en el segundo grupo. Ambas categorías serán definidas en los términos de Marco Martos, quien, a partir del caso de Cisneros, conceptúa ambas nociones, pero en

lugar de «poetas académicos» los denomina «poetas clérigos» y en vez de «poetas vitales», «poetas juglares»:

Cisneros tuvo, desde sus inicios, todas las posibilidades que la sociedad le ofrecía de ser un poeta clérigo: instrucción, educación, amistades, cátedra universitaria, etcétera. Eligió ser un juglar. (...) siempre le pareció más atractiva la conversación. (...) Esa voluntad de diálogo va de la confidencia amorosa a la preocupación hondamente social. (2012a: 180-181)

Por ello, en una entrevista con Roland Forgues, nuestro poeta manifiesta su afición por pergeñar una poesía integradora: «Yo he pretendido hacer toda mi vida, hasta ahora, una poesía integradora. (...). El hombre es, al mismo tiempo, un individuo, un ser social, un ser histórico, un ser doméstico, etc. (...). Yo creo que la poesía como la vida real deben ser mucho más integradas» (2011: 320). Entonces, el poeta integrador era el que poesía una actitud irónica o antidogmática frente a la vida, puesto que, al captar la realidad en toda su complejidad y disonancia, evidenciaba naturalmente cierto desenfado contra la pomposa solemnidad y las verdades absolutas.

La última obra de esta etapa es *Como higuera en un campo de golf*. Esta obra es considerada la más importante dentro del universo poético cisneriano. Ello se debe, entre otros atributos, a la amplitud de su mirada. Es una mirada que no solo abarca América Latina o Europa, sino también las ideologías, los sistemas económicos, las revoluciones de liberación nacional, las religiones, las artes, las literaturas, etc. Se levanta un mapa cultural que se transmite a partir de una voz tercermundista anclada en el primer mundo.



Este locutor, en comparación con el de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, muestra mayor desencanto. Esa es otra característica de *Como higuera...*, su acentuado escepticismo (un escepticismo más cerca de la suspicacia que de la indolencia). Según Peter Elmore, «el espíritu exploratorio, expresado en la voluntad de hacer de la vida un sitio de experimentación y cambio, ha cedido su lugar a un exasperado hastío: el viajero rebelde y vitalista se ha transformado en un turista escéptico y cansado» (2009: 24). Para el autor, el poema que mejor da cuenta de ese cambio de actitud es “A dedo hasta Florencia”. A continuación, citaremos unos versos de la primera sección de este poema titulado “El Duomo y sus alrededores”:

(...) Estás cercado  
entre los mármoles del templo y las excavaciones arqueológicas,  
sin servicios higiénicos ni refugio aparente.  
Oh mi almita  
en las murallas del alto Bautisterio:  
tres puertas de bronce  
repujado (una de Donatello & E. Cennianni),  
130 alemanes,  
un par de mexicanos  
y la caca  
de todas las palomas del planeta.  
Oh mi almita  
el tomo que te pide los papeles es el último Medicis. (177)

La tercera atapa abarca tres poemarios: *El libro de Dios y de los húngaros* (1978), *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) y *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986). Esta es la etapa de la poesía de la reconversión religiosa; en ella, se retorna a la esperanza, al lirismo y al poema breve. Este retorno no se puede calificar como un retroceso. Por el contrario, con esta decisión, el poeta revela su sabiduría, pues, consciente de que estaba repitiendo la misma retórica como una

plantilla<sup>32</sup>, retorna a sus orígenes pero con el manejo de una voz afinada por los años. Además, una influencia decisiva es la Teología de la Liberación, movimiento de reflexión sacerdotal que revive la imagen de la Iglesia Católica como institución popular, cuyo discurso sería el soporte ideológico del tercer Cisneros.

Después de la época de desencanto, sobreviene la época de armonía. En esta, nuestro poeta recupera la alegría de la vida porque ha vuelto a la casa del Señor. Su reconciliación con la fe cristiana se produce, según él, en Hungría. Ello es testimoniado abiertamente en el primer poema de *El libro de Dios y de los húngaros*, “Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado”:

(...) El sacerdote  
lleva el verde de Adviento y un micrófono.  
Ignoro su lenguaje como ignoro  
el siglo en que fundaron este templo.  
Pero sé que el Señor está en su boca:  
(...)  
porque estuve perdido  
más que un grano de arena en Punta Negra,  
más que el agua de lluvia entre las aguas  
del Danubio revuelto  
Porque fui muerto y soy resucitado. (199)

En *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, esta evolución muy nítida hacia la espiritualidad se ve confirmada, ya que expone su creencia en el papel social de la religión. Después, en el *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*, se evoca a un personaje del Antiguo Testamento, Susana, modelo de castidad. Aquí se revela el influjo del discurso bíblico, el cual es asumido creativamente. La voz poética no trasluce la ingenuidad de la Susana bíblica; por el contrario, revela una Susana

---

<sup>32</sup> En la entrevista con Roland Forgues, Cisneros declara: «*Como higuera en un campo de golf* es para mí (...) un libro final; final de un momento dado porque representa, un poco, el agotamiento de unos recursos formales y estilísticos, y sobre todo el agotamiento de un sistema vital de valores» (2011: 325).

astuta y desafiante. En otras palabras, estamos ante una Susana moderna. Por eso, en unos versos, ella se muestra muy enterada de las malas lenguas y del vouyerismo de sus adversarios: «Sé que hablan de mí, sé que me espían / entre un macizo de altísimos papayos» (259).

De esta manera, las cualidades distintivas de la Susana bíblica son subvertidas en el texto. Hasta se logra desmitificar a este personaje canónico; por ejemplo, los siguientes versos parodian el mito que lo idealiza: «(...) Casta soy / pero no hasta el delirio» (262). Parece contradictorio que, en esta etapa de reconversión religiosa, se desmitifique a un personaje bíblico. Dicha contrariedad es asumida por Cisneros y explicada por él así: «(...) tengo mis convicciones religiosas, pese a mi escepticismo. Más aún, como soy católico puedo ser escéptico. La ventaja de los católicos es que pueden ser escépticos. Porque el catolicismo, menos mal, es la negación del fundamentalismo» (Orrego 2002: 10-11).

Esta operación desmitificadora de la Susana bíblica recuerda el poemario *David*, donde también se invierte el mito de este personaje bíblico; ambas obras son modelos de la reescritura poética de la tradición bíblica. Por lo tanto, podemos colegir que las etapas propuestas no son herméticas ni responden a cambios totalmente radicales; al contrario, tienden puentes entre sí.

El cuarto ciclo de su escritura poética va desde *Las inmensas preguntas celestes* (1992) hasta *Diario de un diabético hospitalizado* (2010). Con esta etapa, se concluye el ciclo formativo e inicia el período de la madurez, etapa que José Miguel Oviedo anuncia que se produciría desde la publicación de *Comentarios*

*reales*, es decir, veintidós años antes. Aquí, el yo poético vuelve su mirada a la experiencia cultural a partir del establecimiento de complejas relaciones intertextuales con íconos occidentales y vuelve su mirada a la experiencia cotidiana con sus alegrías y sinsabores.

En *Las inmensas preguntas celestes*, específicamente, en la cuarta sección llamada “Drácula de Bram Stoker”, se manifiesta, desde el título, la intención de establecer una relación intertextual con la novela *Drácula* de Bram Stoker, escritor irlandés. Dicha novela es un libro de resonancia mundial que introdujo en el universo literario y de masas (películas, series de televisión, cómics) al vampiro más siniestro de todos los tiempos, el conde Drácula.

Agustín Prado es un estudioso que ha analizado esta sección del poemario con ponderación en su artículo “Bajo el signo del vampiro (el tópico de la muerte en ‘Drácula de Bram Stoker’ de Antonio Cisneros)” (2002). Él señala que «de los diversos protagonistas de *Drácula* aparecen solamente tres en la poesía de Antonio Cisneros: Mina Murray, Jonathan Harker y Lucy Westenra» (43). A partir de ahí, deduce que no se intenta duplicar en verso la novela sino realizar una versión creativa sobre la base de la intertextualidad.

Además de esta obra literaria, también se asimilan otros referentes de la cultura occidental en la misma sección, con lo que se complejiza el diálogo intertextual, por ejemplo, se hace referencia al cuadro de Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*: «Mira esta piel, señora, firme y fresca / (...) / Cierra los ojos. Imagínate ahora saliendo de la espuma como Venus» (318). Estos versos

pertenecen al poema “Lucy Westenra en el espejo”, donde ella proclama su belleza corporal.

En otros versos, precisará que su belleza no es una cualidad natural, se requiere «un año entero sin probar / adobos o pasteles. Cinco estaciones / sin un grano de sal» (318). De esta manera, se establece el paralelo con los aspectos cotidianos, ya que la preocupación por la belleza es un prurito de la vida diaria.

La producción poética cisneriana se cierra con la publicación del que sería su último poemario, *Diario de un diabético hospitalizado*. Este libro reúne tres poemas: “Réquiem jubiloso por el Teatro Municipal Incendiado”, “Toros” y “Diario de un diabético hospitalizado”. En ellos, el autor elabora reflexiones sobre el la muerte y el arte. Desde el título del primer poema, advertimos que uno de los tópicos es la muerte, pues “Réquiem” es una composición musical que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos. A partir de esta referencia, podemos establecer filiaciones con *Las inmensas preguntas celestes*, ya que aquí también se desarrolla dicho tópico y “Réquiem” es el título de su segunda sección.

El último poema es analizado por Pedro Granados, en “Hipertiroidismo y diabetes en el último poemario de Antonio Cisneros” (2014), quien señala que los ejes temáticos mencionados se relacionan creativamente con «algunos tópicos clásicos: la celebración del vino (en este caso de la cerveza), el denuedo a los médicos, la elegía al padre, [entre otros]» (2014). Por otro lado, indica que este poema trata el tema del arte en tanto aborda la naturaleza de la poesía, evidente, por ejemplo, en el siguiente verso: «El diabético, como el poeta, nace, no se hace» (Cisneros 2014).

En otros pasajes, el *ars* poética se entronca con la experiencia vital. Frente al academicismo o culto a los libros se alza el culto a la vida y a la aventura:

Durante mi ilustrada juventud no había viaje, a la sierra o al mar, donde no comprendiese en mi equipaje algunos buenos libros. Dispuesto como estaba a la meditación, solía imaginarme hecho un lobo estepario devorando, a la luz de alguna aldeana vela, los frutos de la ciencia del bien y del mal.

Aunque, valgan verdades, una vez instalado en los grandes espacios del paisaje tiraba por la borda mis sabias intenciones y los libros volvían, como habían venido, intonsos, intocados en el fondo del viejo maletín. (2014)

Realizamos esta división por etapas no con el fin de establecer algún trasnochado esquema taxativo, sino para hacer más perceptibles las distintas etapas que marcan el proceso de formación poética de nuestro autor. Además, ratificamos que son etapas interrelacionadas; por ejemplo, en la segunda y tercera, la voz popular e irónica de Cisneros nos sigue hablando, aunque, en la última, con moderación, es decir, con burlas más amigables, menos irreverentes, en comparación con sus anteriores poemarios.

Además, como ha señalado González Vigil: «*El libro de Dios y de los húngaros* remite a *Destierro y David*; el primer texto y el último de *El libro de Dios y de los húngaros* se contraponen, respectivamente, con el último y el primero de *Como higuera en un campo de golf*» (1999: 172). Entonces, podemos concluir que la reconversión religiosa no hizo tabla rasa de la experiencia poética.

Nuestro objeto de estudio es *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, pertenece al tercer ciclo de la producción cisneriana. Sin embargo, intentaremos encontrar en las etapas precedentes algunas claves de lectura, pues, como se ha visto, existen

múltiples vasos comunicantes entre los períodos, sin soslayar sus distintivas particularidades que se deben a la actitud autocrítica del poeta.

## CAPÍTULO 3

### ***CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA* COMO POEMARIO INTERCULTURAL**

En este capítulo, primero, abordamos las ediciones de *Crónica* que consideramos pertinentes para analizar los cambios relevantes que se presentan en este nivel. Segundo, nos concentramos en dilucidar la estructura del poemario. Tercero, precisamos el concepto de poesía intercultural y lo vinculamos con la obra. Por último, evidenciamos cómo operan los cuatro niveles o estratos de la poesía intercultural en los versos de *Crónica*: el nivel de la lengua, de la estructuración literaria, de las estructuras figurativo-simbólicas y de la cosmovisión.

#### **3.1 *Crónica*: ediciones**

Consideramos que rastrear completamente todos los libros donde se ha publicado *Crónica* de manera íntegra o algunos de sus poemas es una tarea descomunal, ya que tanta simpatía ha despertado la obra poética de Cisneros que ha sido recopilada innumerables veces. Por un lado, tenemos los volúmenes en lengua española (publicados en Perú, México, Madrid, La Habana, Buenos Aires, etc.); y, por otro lado, los volúmenes traducidos en idiomas extranjeros (inglés, húngaro,



alemán, chino, etc.). Además, en ambos casos, podemos encontrar publicada solamente su poesía o encontrar una muestra de ella dentro de un conjunto dedicado a la poesía peruana, hispánica y/o universal.

Debido a que *per se* es una tarea ingente, confiamos en que solo nos serán necesarias ciertas ediciones del poemario para arribar a algunas observaciones respecto a sus cambios más relevantes en este nivel. Dichas ediciones son las siguientes: la edición príncipe, dos libros que incluyen íntegramente *Crónica* y dos antologías que reúnen algunos de sus poemas. La edición príncipe se publica en México D.F. por Premiá Editora en 1981. Los libros aludidos son *Poesía reunida (1961-1992)*, de 1996 y de Editora Perú, y *Poesía*, del 2000 y de la editorial PEISA, cuyo tercer volumen presenta el poemario. Las antologías referidas son *Poesía, una historia de locos (1962-1986)*, de 1990 y de la editorial Hiperión, y *Propios como ajenos: antología personal (poesía 1962-1989)*, cuya primera edición es de 1989 y la segunda de 1991, ambas editadas por PEISA.

Los libros que recopilan íntegramente el poemario no presentan mayores divergencias entre sí, solo algunas diferencias minúsculas como la omisión de algunas comas en *Poesía*, que sí aparecen en *Poesía reunida* (también, en la primera edición de la obra): «Era un casorio bueno con uva y chirimoya» (2000: 18) en vez de «Era un casorio bueno, con uva y chirimoya» (1996: 237); «Borracho, sin mujer ni compañero tendido en su caballo (...)» (21) en vez de «Borracho, sin mujer ni compañero, tendido en su caballo (...)» (239). Nosotros consideramos que estas omisiones no afectan o desvirtúan la cosmovisión del poemario.

En cambio, la colocación del punto y final en “Y antes que el olvido nos”, poema inaugural de *Crónica*, en ambos libros, *Poesía* y *Poesía reunida*, sí constituye, desde nuestro punto de vista, un desacierto que se debe apuntar. Solo en las recopilaciones antedichas observamos que el poema culmina con un punto y final, signo que no aparece ni en la primera edición ni en las antologías *Poesía*, *una historia de locos* y *Propios como ajenos*.

Nos parece significativa la omisión de este punto porque tal ausencia no constituye un detalle ortográfico, funciona como recurso poético. Por eso, preferimos recurrir a la edición príncipe para citar los versos de *Crónica* y no a la edición de *Poesía reunida*, que sí utilizamos para citar los versos de otros poemarios de Cisneros. Quienes se detienen a reflexionar sobre el sentido de dicha omisión son Martha Bermúdez y Jill Albada. Ellos formulan sendas propuestas que estimamos plausibles.

Martha Bermúdez, en su artículo “La *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: Cisneros y la épica de los marginados”, indica que esta falta de puntuación final representa, metafóricamente, una puerta abierta o una invitación al lector para conocer el paraíso perdido, que se describe en el siguiente poema “La Hermandad del Niño” (Cfr. 1996: 302). Por su parte, Jill Albada, en su texto “Las relaciones del poder en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*”, señala que la elisión del punto y final sugiere «que el hablante chilcano también se diluye poco a poco en el olvido» (1998: 346).

En otras palabras, el crítico vincula un aspecto formal a la cosmovisión del poema, pues dicha omisión refirma la incesante lucha del locutor por verbalizar

sus recuerdos. Nosotros consideramos, también, que esta omisión acentúa la imposibilidad del locutor de vencer el olvido, aunque nunca deserta en su intento por recordar, de ahí que al inicio y al final del poema repita: «Lo que quiero recordar es un calle» (11).

En todas las ediciones consultadas, los dos últimos poemas presentan un título acompañado por una fecha: “Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)” y “Entonces en las aguas de Conchán (Verano 1978)”. Sin embargo, solo en la antología *Propios como ajenos* (utilizamos la segunda edición), el poema “Una muerte del Niño Jesús” consigna, luego del título, una fecha: «(Chilca 1950)». La inclusión de este dato nos llamó la atención, no por la fecha en sí que ya se comunica en el prólogo: «La comunidad de Chilca (...) gozaba de un verdor extraordinaria. Hasta hace medio siglo» (7), sino por sus implicancias dentro del universo textual.

María Cecilia Esparza, en su tesis *Dialogismo y polifonía en Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1991), señala que, precisamente, los dos últimos poemas están fechados porque tienen la función de marcar «el ingreso de la comunidad al tiempo lineal y el fin del tiempo mítico, de los orígenes, de la crisis y de la espera de la renovación» (11). Por ende, la inclusión de las fechas no es un detalle menor, esos datos nos remiten a una cronología, tal como es entendida por la cultura occidental contemporánea.

Al seguir un tiempo cronológico, se debe aplicar un orden consecutivo; por eso, los dos últimos poemas presentan fechas que evocan la continuidad del tiempo (1967, 1978,...). Desde esta perspectiva, la inserción de una referencia

espacio-temporal en el poema “Una muerte del Niño Jesús” puede desvirtuar el universo de valores de la obra, pues los poemas que le suceden no ubican la historia chilcana, después de establecida la fecha, en el cauce del tiempo lineal.

### **3.2 *Crónica*: estructura**

En este apartado, revelamos el tipo de orden (natural o artificial) que siguen los poemas y analizamos las implicancias de ese tipo de organización. Luego, sistematizamos el contenido de los poemas según el tipo de discurso que desarrolla: el discurso de la abundancia o el de la carencia.

#### **3.2.1 El orden de los poemas**

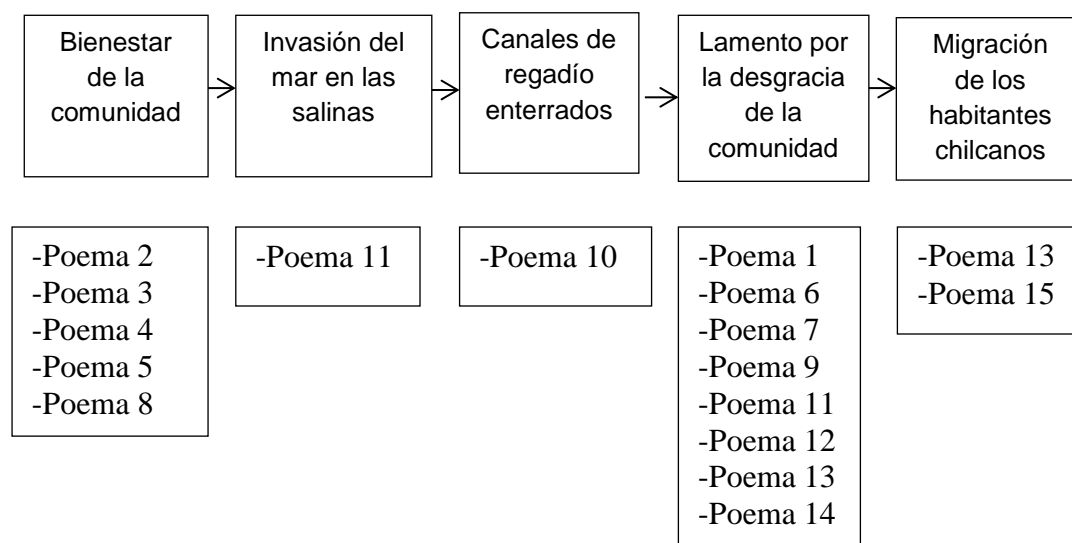
La historia relatada en el poemario desde una perspectiva lógica (ilación en los sucesos: causa-efecto) y cronológica (continuidad temporal) de los hechos es la siguiente. La Hermandad del Niño, comunidad de agricultores y pescadores chilcanos, vivió una época de esplendor. En esta época, los chilcanos tenían un trato con los arrieros de Huarochirí: estos limpiaban los canales de regadío que traían, desde las alturas de Huarochirí, el agua de las lluvias (agua dulce) a su comunidad, a cambio de que los chilcanos les entregasen la sal de sus salinas.

Tiempo después, el mar invade las salinas, lo que, evidentemente, imposibilita el trato recíproco con los arrieros. Con el fin de este vínculo, deviene una época desafortunada para la Hermandad del Niño. Como mencionamos, esta es una comunidad de agricultores y pescadores; por ello, justamente, su decadencia se va apreciar en el declive de ambas actividades. Por un lado, la falta de mantenimiento de los canales de regadío afecta la productividad agrícola; y,

por otro lado, ya asentado el mar en los campos de sal, la pesca sufre un revés. Todo ello origina la desdicha comunal. Entonces, algunos agricultores y pescadores, desesperados por la falta de productividad en sus respectivas actividades, deciden migrar, mientras otros aún mantienen la fe («devotos/devotas») y realizan sus labores habituales:

Y los devotos entonces a la mar —por unos pocos peces.  
Y las devotas entonces a los campos —por unos pocos  
higos. (33)

Lo anteriormente relatado sigue el orden lógico y cronológico de los hechos. Sin embargo, el modo en el que estos hechos están expuestos en el poemario no sigue este orden. A continuación, apreciaremos esta discontinuidad en el orden de los poemas a partir de una cadena causal que nos servirá como referente de una secuencia regular:



Como apreciamos, la organización en conjunto de los poemas no presenta un orden lógico ni cronológico, en otras palabras, presenta una alteración del orden natural. Hablamos, entonces, de un orden artificial o construido para producir ciertos efectos que, con el orden natural, el autor textual (u orquestador del discurso poético) no hubiera podido transmitir.

El poema inaugural instala al lector en un período avanzado del contenido; sin embargo, este no se desorienta, ya que el prólogo, como anticipador de los hechos, le va servir de guía a lo largo de su lectura. Luego de anunciar acontecimientos posteriores, el segundo poema retrocede hacia el pasado, al punto de inicio de la historia. Tres poemas más y, nuevamente, el discurso salta hacia el futuro ubicándonos en el escenario del primer poema. Por lo tanto, se presentan hechos no encadenados sucesivamente.

Los poemas once, “Las salinas”, y trece, “Los epigramas del maestro Anselmo Hurtado”, son casos especiales, ya que no se pueden ubicar en un solo orden temporal. Ambos poemas se ubican, en el esquema planteado, en dos momentos distintos de la trama. Por un lado, el poema once comprende dos estrofas que corresponden a dos períodos temporales diferentes. La primera señala el momento en que el mar invadió las salinas; y la segunda, el momento en que el mar se retiró de ellas. Sin embargo, en esta segunda parte, el locutor aclara que la vuelta de las salinas no significó el retorno a una época de bienestar porque estas ya no le pertenecen a la comunidad: «Hay también unas grúas y unas torres que separan los / ácidos del cloro. / (Ya nada es del común) / Y yo salgo muy poco pero Luis —el hijo de Julián— / me cuenta que los perros no dejan acercarse»

(54). Por esta razón, enuncia amargamente: «Mala leche tuvieron los hijos de los hijos de la sal» (54).

Por otro lado, el poema trece reúne seis epigramas y un epílogo que responden a diferentes épocas y espacios. Unos muestran el lamento que el maestro Anselmo expresa en Chilca por la desgracia comunal, mientras otros relatan la vivencia del maestro en Lima. El lamento es expuesto en los tres últimos epigramas, “Quo vadis César Vallejo”, “Higos y gorriones” y “Contra Jeremías”, y su estadía como migrante en Lima en los tres primeros, “Amor, Amor”, “Los camarones de río Mala” y “La catedral”. El epílogo está dedicado a Anselmo; por ende, el locutor ya no es el maestro. En este colofón, se relata el momento preciso en que el poeta chilcano huye de la comunidad. Nosotros consideramos que este texto pertenece al segundo grupo mencionado en tanto el eje temático es la migración del poeta, aunque todavía se ubique en Chilca.

En resumen, no solo en el conjunto de poemas, sino también en algunos poemas se presenta un orden artificial del contenido. Saltos hacia el pasado o proyecciones hacia el futuro que complejizan el discurso poético. Por lo tanto, no se busca un lector pasivo o mero receptor del texto, sino un lector activo (Cfr. Eco 1984), quien, con iniciativa interpretativa, participe en la re-creación de la obra. Desde este nivel de organización del contenido, el poemario ya invita a la cooperación del lector, le exige una labor de reconstrucción. Por lo tanto, debemos subrayar la importancia del lector en esta obra concreta.

Si bien se postula la actividad participativa del lector (léase lector activo), su tarea interpretativa tiene un límite: está sujeta a un texto. Es decir, en el proceso

de lectura, la obra fija límites a las posibilidades de interpretación. Anteriormente, habíamos propuesto que el contenido obedece a un orden artificial. De modo específico, podemos añadir que este tipo de orden favorece un efecto que va orientar la valoración del lector.

El poemario transmite el efecto de contraste entre dos momentos importantes: el período de bienestar y el de desgracia. Este efecto se transmite cuando, por ejemplo, el poema inicial exhibe un espacio decadente opuesto al espacio fértil recordado en el segundo poema.

Este efecto de contraste influye en la valoración que estime el lector (siempre activo) sobre lo relatado. Gracias a este efecto, el lector llega a sentir nostalgia de un ayer halagüeño y, a la vez, repulsión hacia el proyecto modernizante que desencadenó su desaparición. Entonces, se genera una doble valoración: una positiva hacia el ayer y otra negativa hacia las fuerzas que lo cancelaron. Así, el lector se identifica con los chilcanos y no con los personajes foráneos, sin importar su grado de pertenencia al último grupo.

Esta oposición de períodos equivale, en términos de discurso, a la oposición básica del discurso de la abundancia y el de la carencia, los que serán tratados a continuación.

### **3.2.2 El discurso de la abundancia y de la carencia**

El poemario está compuesto por un prólogo y quince poemas. En el prólogo, se describe de manera sintética tres momentos: la época dorada de la comunidad de Chilca; la primera época de deterioro, cuyo origen es un fenómeno natural: el mar



invade las salinas; y la segunda época de deterioro, cuyo origen es sociocultural: la empresa privada, dedicada a la explotación de las salinas ya retirado el mar, urbaniza la comunidad menoscabando los fueros comunales.

A diferencia del primer período, cuyos locutores exponen su optimismo frente a la vida; en el segundo y tercer período, las voces presentan un tono de desencanto, pues ambas afectan la constitución de la Hermandad del Niño. Desde esta perspectiva, la segunda y tercera época son indistintas y ya no tendríamos tres momentos marcadamente diferentes sino solo dos. A partir de ahí, podemos establecer sus respectivos discursos: al primer momento, le correspondería el discurso de la abundancia; y, al segundo momento, el discurso de la carencia<sup>33</sup>.

El discurso de la abundancia expone una visión pródiga de la naturaleza y el discurso de la carencia ofrece, en cambio, la versión crítica desde la pobreza. El poemario se ocupa, sobre todo, de evocar la desdicha. De un total de quince, diez poemas exponen el discurso de la carencia y cinco, el de la abundancia. Debido a esta disparidad numérica, el libro puede considerarse, como señala James Higgins, un largo lamento del drama chilcano (Cfr. 1993a: 242).

El segundo poema, “La Hermandad del Niño”, inicia el discurrir del discurso de la abundancia, inmediatamente después, tres más continúan con este tipo de discurso y, concluye este discurrir, el octavo poema. Los cinco serán, finalmente, los únicos poemas que desarrollen este tipo de discurso. Como mencionamos, el discurso de la abundancia expone una visión pródiga de la naturaleza. Entendemos la naturaleza como el medio que representa y afirma al sujeto en su

---

<sup>33</sup> El discurso de la carencia y el discurso de la abundancia son nociones desarrolladas por Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010).

propia historia cultural; en ese sentido, es fuente de información (o figuración) donde poder encontrar la identidad individual y colectiva del sujeto. En el discurso de la abundancia, se intenta encontrar los capítulos referentes a la prodigalidad en esta fuente de información que es la naturaleza.

En “La Hermandad del Niño”, se mencionan dos actividades que involucran la fecundidad de la naturaleza: la pesca («Quién va a hacerse a la mar sin un palmo / de esa arena morada, la de Chilca» (15)) y la agricultura («Y nadie va a la siembra solo como un ladrón» (15)). Dos actividades que corresponden a dos espacios distintos; por eso, se precisa: «Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres *del valle / y de la playa*» (16; nuestro énfasis).

El tercer poema presenta un título que ya alude a la fertilidad de las tierras comunales: “En las tierras más verdes”. A diferencia del poema anterior, donde solo se anuncia que la naturaleza es proveedora de alimentos; en este poema, se ahonda en el carácter de esta prodigalidad. El primer verso nos advierte: «No era maná del cielo pero había comida para todos y / amor de Dios» (19). De este modo, queda definida la prodigalidad en términos no de exceso, sino de proporción. Como señala Abelardo Oquendo: «la edad dorada de la comunidad de Chilca fue más bien de un esplendor modesto» (1982: 155).

El cuarto poema, “Los caballitos de la cala”, hace hincapié en la alianza con Dios: «Cuando es cala de Dios hay más pescado que ganas de pescar» (25). Los chilcanos, cuya vida cotidiana está entretejida con la religión, consideran que todo está supeditado a la voluntad del Niño. En ese sentido, la fecundidad de la naturaleza es, en realidad, disposición divina; Dios es el dadivoso antes que la

naturaleza: «Pampanito, corvina, lenguado, pintadilla, chita, liza, mojarra, / cojinova (y toyo si el buen Niño nos miraba)» (25). Por ello, cuando se retoma el discurso de la carencia en el sexto poema, los chilcanos declaran: «Aquí no hay Dios» (33).

Decimos que se retoma el discurso de la carencia porque el poema que abre este tipo de discurso es el primero, titulado “Y antes que el olvido nos”. Recordemos que el discurso de la carencia ofrece la versión crítica desde la pobreza. Pero dicha pobreza no solo alude a la escasez material, sino también como deja traslucir el sexto poema, a la mengua espiritual.

En el poema inicial, se prefiere el recuerdo de un ayer dichoso antes que la observación de una actualidad deprimente, cuyas figuras representativas son el pozo seco, la pampa de perros y la higuera del diablo:

Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por  
no nombrar el tambo de Gabriel  
y el pampón de los perros y el pozo seco de Clara  
Vallarino y la higuera del diablo.  
Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las  
memorias (11)

Con estas figuras, se condensa la situación lamentable en la que viven los habitantes de la comunidad. La falta de productividad retratada en un pozo seco y una pampa que, si bien puede destinarse al cultivo agrícola, se indica que está habitada por perros, en otras palabras, está marcada por la esterilidad. Además, se habla de una higuera del diablo aludiendo, implícitamente, a la pobreza espiritual de los chilcanos.

Ante esta realidad, el locutor prefiere recordar una calle que remite a una época anterior; sin embargo, notamos que no enuncia el nombre propio de este espacio. Ello, además de ratificar su condición amnésica, trae consigo ciertas implicancias a nivel connotativo, pues, como indica María Cecilia Esparza: «no hay necesidad de consignar el nombre propio, ya que es la calle de la colectividad, el lugar en el que ocurren los hechos comunitarios» (1991: 74-75).

Esta interpretación cobra realce en los siguientes versos, debido a que se contrapone a la forma de nombrar de la urbanizadora: «Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso / los cordeles y nombró como calles las tierras / que nosotros no habíamos nombrado» (11). Así, se evidencia una diferencia entre el discurso de la abundancia, donde todo es de todos, y el de la carencia, donde gobierna la presencia de la empresa urbanizadora, la cual nombra individualizando y apropiándose de las tierras de la comunidad.

Aunque podemos establecer diferencias entre ambos discursos, estos no son radicalmente opuestos. En “Era la cuarta semana de los lenguados”, por ejemplo, se manifiesta el discurso de la abundancia por la gran producción pesquera; sin embargo, es una abundancia que se vuelve negativa, ya que los pescadores industriales, atraídos por dicha profusión, emplean formas de pesca moderna (dinamita, lanchas a motor y camareta) que atentan contra la reproducción de los peces («haciendo mierda las crías de las / hembras» (42)). En otras palabras, la abundancia puede ser un elemento que afecta a la comunidad.

Ahora, así como la abundancia puede ser negativa, también la carencia puede ser positiva. Esto último lo observamos en el epigrama “Higos y gorriones”,

donde el locutor narra cómo los frutos de su única higuera son devorados por gorriones hambrientos. Aunque se trata de una situación de carencia, el locutor puede encontrar un aspecto positivo, la compañía de los gorriones: «Ya no sé si es mejor un dulce de higos / o un bosque de gorriones / que me haga compañía» (65). Por lo tanto, no necesariamente el discurso de la abundancia ofrece aspectos positivos ni el discurso de la carencia, aspectos negativos; ambos discursos desarrollan matices.

### **3.3 La noción de poesía intercultural**

En el artículo “¿Qué hacemos con teóricos que no hacen teoría?” (2008), de Dorian Espezúa Salmón, se plantea, siguiendo a Max Weber y Pierre Bourdieu, una tipología de personajes que opera dentro de la geopolítica del conocimiento. Dichos personajes son los profetas, los sacerdotes, los laicos y los magos. Los profetas son los que tienen autoridad moral, independencia intelectual y son escuchados por todos; los sacerdotes son sabios aparentes, repiten y difunden el dogma de algún tipo de poder que compró su conciencia; los laicos, aunque poseen la competencia de ser profetas, aún no lo son porque carecen de suficiente valor para oponerse frontalmente al amo y para construir un discurso nuevo y diferente; y los magos son los profetas de las culturas autóctonas.

Dorian Espezúa señala que el período peruano de autonomía intelectual, de pensamiento propio desvinculado del discurso occidental, existió en la época prehispánica que es el periodo de nuestros magos. Después de la conquista europea, el período de nuestros profetas (magos) terminó y, lamentablemente,

indica el crítico, hasta la fecha nada original ha salido del Perú, en sentido estricto.

No tenemos profetas, pero sí laicos y, por supuesto, sacerdotes; es más, «en su mayoría, los “intelectuales”, teóricos y críticos peruanos son sacerdotes de una religión que se difunde desde los campos de poder y control académico y epistemológico» (Espezúa 2008: 228). En otras palabras, son críticos que, como bien ha referido Mauro Mamani Macedo, se encargan de aplicar metodologías y teorías extranjeras a nuestra literatura, cuya heterogénea realidad no se ajusta a esos modelos interpretativos (Cfr. 2005: 36). La realidad es desconsoladora: a pesar de nuestra riqueza en materia de prácticas culturales, en nuestras universidades no se produce teoría, se consume y difunde teoría.

Sin embargo, existen laicos, vale decir, representantes de un discurso emergente que reconocen nuestra identidad heterogénea y creen en la posibilidad de hablar con nuestras propias categorías. Entre ellos, nombra el autor a José Carlos Mariátegui, Antonio Cornejo Polar, Tomás Escajadillo, Alberto Escobar y Carlos García-Bedoya.

La labor de nuestros pocos laicos es encomiable, pues con creatividad y autoestima cultural leen nuestra tradición literaria y no temen fracasar en el intento de proponer categorías que respondan a una forma propia de pensar y expresen nuestra diferencia. En pocas palabras, laico es quien arriesga, quien asume un compromiso con lo que nos es propio.

Nuestros laicos son conscientes de que asumir ese compromiso es un imperativo, ya que, como señala Espezúa, «en la creación literaria tenemos

ejemplos de cómo construir un sistema expresivo que refleje o represente la sociedad heterogénea de la que hablaba Antonio Cornejo Polar pero en el nivel teórico y hermenéutico no hemos ido a la par» (231).

Laico es, desde esta perspectiva, Camilo Fernández Cozman, autor de la categoría poesía intercultural. Al plantear esta categoría, por un lado, Fernández revela un propio discurso académico con el cual aprehender la riqueza expresiva de nuestra poesía; y, por otro lado, construye un espacio de debate, donde, sin ningunear ni endiosar el aporte de nuestro laico, podemos dialogar en nuestra comunidad académica peruana y latinoamericana para después hacerlo horizontalmente con otras comunidades académicas. Por eso, Espezúa concluye su artículo de manera optimista al augurar la pronta aparición de profetas, ya que las bases para ese momento están dadas.

La noción de poesía intercultural se instala en el escenario teórico-interpretativo con la publicación de *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz* (2004), de Camilo Fernández, quien emplea de manera indistinta la denominación de poesía intercultural o poesía antropológica<sup>34</sup>. Esta noción es definida por su autor de la siguiente manera:

Cuando hablamos de la *poesía antropológica* de Paz nos referimos a una *praxis intercultural* donde las culturas tradicionales que remiten al mundo prehispánico entren

---

<sup>34</sup> Esta denominación es muy similar a la planteada por el antropólogo y poeta chileno, Juan Carlos Olivares, quien, en 1995, propone la noción de «antropología poética» en su libro *El umbral roto. Escritos en antropología poética*. Ambas nociones incorporan una visión más compleja, integral, pluralista y humanista de la literatura y, por ende, de la realidad, a partir de un conjunto de estrategias discursivas que evidencian un diálogo intercultural. Pero, también, se distinguen entre sí. La antropología poética tiene como objetivo, señala Iván Carrasco, «replantear el trabajo etnográfico y no la poesía, aunque se haya enriquecido con ella» (2003). A ello su denominación, pues «es “antropología” primero, sustantivo esencial, y “poética” después, adjetivo, propiedad, característica, estilo» (2003). En cambio, la poesía antropológica no se inclina hacia el lado de la antropología, esta es incorporada en el espacio del discurso poético.

en diálogo creativo con la cultura occidental a través de un proceso dinámico e inserto en un contexto histórico específico. (71)

Tanto el nombre de poesía intercultural y poesía antropológica evidencian la apertura del poema al discurso de las ciencias sociales. Como señala Fernández, «el poema es un discurso ficcional, sin duda, pero se alimenta creativamente de la antropología y de la historia» (100). A partir de ello, podemos distinguir que una de las características en relación a este concepto es su interdisciplinariedad. Nosotros consideramos que si se habla de disciplinas que cooperan la una con la otra, entonces, la idea de promover relaciones entre categorías de diversos horizontes teóricos también puede ser ejercitada; así, la poesía intercultural ilustraría el proceso migratorio de la teoría.

Otra característica de esta poesía es su universalidad. Para observar cómo esta opera, creemos importante citar la exposición de Fernández acerca de la dimensión universal en la poesía antropológica de César Vallejo, Pablo Neruda y Octavio Paz.

Vallejo habla de la sierra del Perú no desde un punto de vista regionalista, sino asumiendo creativamente los aportes del vanguardismo y, de ese modo, moderniza el lenguaje poético en América Latina. Neruda habla de América Latina como si fuera un solo país y hace un poema épico (*Canto general*) asimilando componentes simbólicos prehispánicos, pero también articula la problemática de Latinoamérica a la situación política internacional, marcada por la Guerra Fría. Paz evoca la cultura de los antiguos mexicanos, pero se nutre del lenguaje surrealista para reformular el código de André Breton sobre la base de la asimilación del universo simbólico de las culturas mesoamericanas. (100)

Al abordar la noción de poesía intercultural, nos encontramos con un término que requiere definirse: interculturalidad. Fernández plantea esta definición:



En la interculturalidad, la palabra fundamental es *diálogo*. No se puede entender plenamente el sentido de aquella sin multiculturalismo porque dialogar significa respetar la especificidad de las diversas culturas que se interrelacionan y enriquecen mutuamente, pues desde la interculturalidad se propugna específicamente el diálogo y encuentro entre culturas y ello es visto como vehículo de desarrollo creativo de las culturas que se implican entre sí y como expresión de solidaridad entre ellas. (2004: 71)

En ese sentido, podemos deducir que es importante tratar dicha noción porque nos enfrenta al problema del otro, es decir, de aquel considerado como diferente, marginal y sin opinión dentro de la sociedad occidentalizada y canónica porque es un sujeto procedente de otra cultura, de otra concepción social. La poesía intercultural posibilita dar un espacio, en el discurso poético, a estos sujetos, cuyas prácticas culturales han sido marginadas debido a la imposición de la cultura occidental. Ya introducidos en este espacio, la actuación del otro consiste en renegociar simbólicamente su acomodamiento y resistencia (que supone una autoafirmación) en el interior de una formación hegemónica. En ese sentido, este tipo de lírica permite examinar cómo el poder puede ser retenido y resistido por las culturas fundacionales.

En vista de todo ello, podemos colegir que la noción de poesía intercultural da cuenta de una condición y un proceso. Es una condición en tanto manifiesta el resultado de un diálogo intercultural que selecciona y articula elementos de sistemas culturales diferentes, como el prehispánico y el occidental. Sin embargo, este resultado no supone un estado inerte y petrificado; por el contrario, su principal característica es el dinamismo. Por eso, consideramos que dicha noción da cuenta, también, de un proceso.

Es un proceso en tanto implica un continuo movimiento de transformación. El resultado es un producto híbrido que no cancela los conflictos y contradicciones de distintas matrices culturales; por el contrario, revela una dinámica cultural compleja. Si vinculamos lo andino con lo tradicional y lo occidental con lo moderno, podemos decir que lo tradicional en vez de desaparecer bajo la modernización se transforma constantemente adaptándose a ella y, de la misma manera, lo moderno se apropia de lo tradicional. Por lo tanto, avistamos que no es una operación unilateral, como la aculturación, sino más bien una operación en la que interactúan ambos órdenes simbólicos y materiales.

En *Crónica*, la poesía intercultural como condición se manifiesta en el diálogo creativo entre la voz latinoamericana (discurso mítico) y la voz occidental (discurso de la modernidad). Es una dialéctica del yo y del otro, donde no se repiten mecánicamente las estructuras que remiten al mundo prehispánico ni las que remiten a la cultura occidental, sino que estas son reformuladas por una sensibilidad estético-literaria. Por otro lado, en la obra, la poesía intercultural como proceso se evidencia en la representación de la cultura andina como una realidad que actúa en el presente y que asimila creativamente elementos occidentales. No es un pasado clausurado, anónimo y estéril.

En ese sentido, la poesía intercultural trabaja con la idea de un espacio cultural enriquecido con el aporte de los diversos colectivos culturales. Ello lleva a plantear dicho tipo de lírica como manifestación de la heterogeneidad de nuestra literatura. Una heterogeneidad que abre múltiples posibilidades a nivel intersubjetivo con el fin de superar el etnocentrismo y evitar los conflictos étnicos.

La noción de poesía intercultural es una categoría, cuya aplicación se produce en los textos poéticos. En otras palabras, es una noción que supone una operación textual. Fernández ha sistematizado la compleja actuación de la interculturalidad en cuatro niveles o estratos interrelacionados entre sí: el nivel de la lengua, de la estructuración literaria, de las estructuras figurativo-simbólicas y de la cosmovisión. Consideramos que un poemario es intercultural si trabaja, como mínimo, uno de estos niveles.

La práctica discursiva de la interculturalidad en la poesía cisneriana ya es advertida por Camilo Fernández Cozman, autor de la categoría, pero se centra, fundamentalmente, en analizar la práctica discursiva intercultural en *Comentarios reales*. Nosotros, en cambio, abordamos la poesía intercultural practicada por Cisneros a partir del análisis de *Crónica*.

### **3.4 *Crónica del Niño Jesús de Chilca* y los cuatro niveles de la poesía intercultural**

A continuación, intentamos brindar una visión integral de *Crónica del niño Jesús de Chilca* aplicando la categoría de poesía intercultural. Consideramos que esta noción como herramienta de análisis discursivo nos permite descifrar el código intercultural del poemario desde una perspectiva cultural y estilística.

#### **3.4.1 Nivel de la lengua**

En el nivel de la lengua, la interculturalidad se percibe en el conflicto entre la escritura y la oralidad o entre la escritura y el registro lingüístico informal. Con dicho conflicto, se intenta proyectar un código híbrido que refleje, en el nivel de la

lengua, la articulación creativa de los aportes de las culturas tradicionales con los de Europa.

Sin embargo, debemos recordar que se trata del empleo de una oralidad secundaria o palabra oral reconstruida a partir de la escritura, no de una oralidad primaria o aquella que aparece en las culturas ágrafas. En este nivel, también, se suele resemantizar algunos términos o elaborar algunos giros lingüísticos con el fin de traslucir el impacto de un referente vinculado al mundo prehispánico.

En *Crónica*, observamos que, en el estrato de la lengua, se transmite un regusto por la oralidad. A continuación, expondremos, algunas de las operaciones para construir el efecto de oralidad por medio de la escritura. Para ello, nos orientaremos del libro *Oralidad y escritura* (1987), de Walter Ong.

Los emisores del discurso son habitantes chilcanos, específicamente, indígenas cristianizados. Por eso, observamos que, en su discurso, se amalgama la fe católica y la visión comunal de la realidad. Por un lado, alaban al Niño Jesús, su patrono religioso (precisamente, su comunidad se llama Comunidad del Niño Jesús); y, por otro lado, establecen relaciones de reciprocidad como comunidad con el ayllu de Huarochirí. Por lo tanto, su aculturación no es total, aún mantienen contacto con la cultura andina y con la oralidad, en la que se expresan las culturas originarias. Esta oralidad plasmada en el poemario, no olvidemos, es, *sensu stricto*, una oralidad secundaria, una oralidad reelaborada artísticamente por la escritura castellana.

En el poemario, sentimos palpar con fuerza la oralidad andina porque cumple con ciertas cualidades pertenecientes a la oralidad primaria. Este tipo de

oralidad es perceptible al oído, si presenta las siguientes características planteadas por Walter Ong: «repeticiones (...) [y] antítesis, aliteraciones y asonancia, expresiones calificativas y de tipo formulario» (41).

A estas características, más relacionadas a la expresión, podemos sumar otras más vinculadas al pensamiento: «una cultura oral no maneja conceptos tales como figuras geométricas, categorización por abstracción, procesos de razonamiento formalmente lógicos, definiciones, o aun descripciones globales o auto-análisis articulados» (60). En ese sentido, debemos mencionar que, si bien la oralidad no maneja ese tipo de abstracciones, emplea una forma distinta de conceptualizar su saber, explicada por Walter Ong:

En ausencia de categorías analíticas complejas que dependan de la escritura para estructurar el saber a cierta distancia de la experiencia vivida, las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo (48).

Debido a que la oralidad está enraizada en el mundo concreto, hablamos de una oralidad territorializada. Este exteriorismo o conexión con el mundo es compatible con otras características, como la homeostasis y la dificultad para la introspección. Todas ellas serán abordadas cuando estudiemos su aplicación en el poemario.

Evidentemente, todas las características, más allá de esta división, derivan de ambos niveles, pues el pensamiento está íntimamente ligado a la comunicación de condición oral. Es más, según Ong, la oralidad no solo trabaja en estos niveles, también representa un modo de acción o poder sobre las cosas, ya que, si la oralidad está enraizada en el cuerpo (las cuerdas vocales y el oído) y

territorializada en el mundo vital, nombrar implica un modo de participación respecto a lo que se nombra. Para analizar la oralidad en el poemario, nos centraremos en las repeticiones, las antítesis, el exteriorismo, la homeostasis y la dificultad para articular un autoanálisis.

Según el autor, la cultura oral primaria sigue pautas mnemotécnicas para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el enunciado oral, sonido que desaparece en cuanto es articulado. Ahora, si el ritmo ayuda a la memoria, entonces, el pensamiento debe originarse según pautas intensamente rítmicas. Una de estas pautas es la repetición, cuyo ritmo da la sensación de que la mente avanza «con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado» (46). Por ende, es una pauta formulada para la retención de la palabra oral. Así, se configura una estructura aditiva o acumulativa para mantener al hablante y al oyente en la misma sintonía.

En el poemario, dicha repetición se evidencia en la utilización de figuras literarias que pertenecen al *campo figurativo*<sup>35</sup> de la repetición. Tenemos la anáfora, aliteración, poliptoton, polisíndeton y repeticiones propiamente dichas. Desde el primer poema, “Y antes que el olvido nos”, se marcan las huellas de la oralidad a partir de la repetición. Leamos:

Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por  
no nombrar el tambo de Gabriel  
y el pampón de los perros y el pozo seco de Clara  
Vallarino y la higuera del diablo. (11)

---

<sup>35</sup> Los *campos figurativos*, según Stefano Arduini, son espacios cognitivos en que se ubican las figuras retóricas, estas deben corresponder al proceso de pensamiento que desarrolla cada uno de estos campos.

En los versos anteriormente citados, encontramos tres figuras literarias del campo figurativo de la repetición: la repetición propiamente dicha, la poliptoton y el polisíndeton. El primero se observa en la repetición de la palabra «calle»; el segundo, que consiste en la repetición de una misma palabra con diversos morfemas flexivos, se produce en «*nombro* por no *nombrar*» (nuestro énfasis); y, el tercero, en la reiteración de la conjunción copulativa «y».

Otros ejemplos: «Adiós plantita del ají, plantita de la ruda, plantita / del rocoto. / Adiós luciérnagas, lagartos, alacranes» (57). Estos versos de “Otra muerte del Niño Jesús” presentan tres figuras literarias del campo figurativo de la repetición: la anáfora, la repetición propiamente dicha y la aliteración. El primero se observa en la repetición de la palabra «Adiós»; el segundo, en la reiteración de «plantita de»; y reconocemos el tercero en la frecuencia de los fonemas /a/, /l/ y /r/ en «*luciérnagas, lagartos, alacranes*» (nuestro énfasis). Además de palabras o fonemas, también se repiten versos enteros, verbigracia, en la primera parte de “La Hermandad del Niño”, se repiten los dos versos iniciales al final: «Aquí todos somos de la Hermandad del Niño. / Pocos son los gentiles» (15).

La antítesis, como la repetición, ayuda a la memoria por ser intensamente rítmica. Es una dinámica de ida y vuelta en términos de polarización o antagonismo para que una idea sea destacada. A continuación, veremos algunos versos en donde actúa el campo figurativo de la antítesis:

Ya no había hacia dónde salir ni adónde entrar.  
La neblina o el sol eran de arena. (11)

Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres del valle  
y de la playa. (16)

Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios. (...)  
 Aguas y vientos color de uva rosada. (33)

Ni sólidos ni líquidos los blanquísimos bordes de ese mar. (...)  
 A veces las mareas —hora del sol, hora de la luna—  
 se alzaban como lomos de caballo. (53)

Los campos figurativos mencionados, el de la repetición y la antítesis, pueden operar separados o articulados en los mismos versos. Ilustremos esto último:

Y los devotos entonces a la mar —por unos pocos peces.  
 Y las devotas entonces a los campos —por unos pocos higos. (33)

Don Ramiro (Don Blas) vio el lenguado primero el primer  
 día.  
 Y el último lenguado. (41)

En el primer ejemplo, tenemos un paralelismo, del campo figurativo de la repetición; y dos antítesis, del campo figurativo de la antítesis. El paralelismo es la repetición de las mismas estructuras oracionales con una leve variación; en el segundo verso, observamos que los únicos cambios son los siguientes: «las devotas», cambia de género respecto al primer verso; «los campos», contrasta con «la mar»; e «higos», contrasta con los «peces». Precisamente, nos referíamos a estos contrastes cuando señalamos la presencia de dos antítesis. Por un lado, se contrastan de dos espacios que corresponden a elementos vitales diferentes: mar/agua y campos/tierra. Por otro lado, dichos espacios ofrecen productos alimenticios con características distintivas, verbigracia, su sabor: peces/salado e higos/dulce.

En el segundo ejemplo, observamos una poliptoton, del campo figurativo de la repetición, en la expresión «vio el lenguado *primero* el *primer* / día» (nuestro



énfasis); y una antítesis, del campo figurativo de la antítesis, en la oposición «lenguado primero» y «último lenguado».

A continuación, abordamos las características más vinculadas a los procesos de pensamiento de condición oral. Estas son el exteriorismo, la homeostasis y la dificultad para articular un autoanálisis. En la cultura escrita, se propician abstracciones que separan el saber de la experiencia vivida; en cambio, en la cultura oral, se conceptualizan los conocimientos asimilando el mundo objetivo, a eso le llamamos exteriorismo u oralidad situacional. El poemario expone testimonios de hombres andinos que van a mostrar esta cualidad en sus discursos, reformulados poéticamente. Ellos utilizan conceptos con referencia al mundo concreto o a su experiencia concreta, por ejemplo:

Los perros (pobres perros) fueron muertos por el guardián  
de la Urbanizadora.  
Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso  
los cordeles y nombró como calles las tierras  
que nosotros no habíamos nombrado. (11)

Sabrá Dios si era cierto pero una mala tarde Punta Negra  
se llenó de patillos y vimos un lanchón  
y una botella verde de Pomalca (...) (29)

Yo corro a la playa  
para cazar cangrejos  
antes que se levante la marea.

Soy tigrillo y ramita del arroz  
(dice mi abuelo). (45)

Esta cualidad exteriorista de la oralidad es fácilmente recreada por Cisneros porque es compatible con las influencias poéticas que asimiló. El mismo nombre evoca el movimiento poético del sesenta de Ernesto Cardenal y Coronel Urtecho,

el exteriorismo; además, es afín a los postulados del decálogo imagista poundiano y al correlato objetivo eliotiano. Todos ellos comparten el gusto por la concreción del lenguaje, aunque, debemos puntualizar, el exteriorismo de la cultura oral responde a un particular modo de pensar el mundo y de vivir, que podemos condensar en la imagen del hombre andino conectado con la tierra.

La oralidad también se caracteriza por ser homeostática, es decir, por utilizar la palabra aquí y ahora. Con este presente permanente, se busca armonizar lo sabido con la realidad concreta; así, los conocimientos antiguos adquieren actualidad. Al respecto, podemos recordar que, en el mundo andino, el pasado está adelante porque se conoce y este saber solo tiene sentido en relación con el presente; en cambio, el futuro está atrás porque se desconoce.

En el poemario, el periodo comunal refiere un pasado caduco. Son cinco los poemas que tratan este periodo; sin embargo, uno de ellos no utiliza la conjugación en tiempo pasado. Se trata del segundo poema, “La Hermandad del Niño”, ahí se emplea la oralidad homeostática: «*Aquí todos somos de la Hermandad del Niño*» (15; nuestro énfasis). De esta manera, el autor textual intenta mostrarnos que el pasado puede surgir continuamente en el presente porque, en la memoria de los chilcanos, tiene pertinencia actual.

Por último, hablaremos de lo dificultoso que es la introspección en la cultura oral. En esta cultura, los factores externos o situacionales dominan la atención porque lo que se busca es dar respuestas a la vida real, un juicio que corresponde al individuo de fuera y no de dentro. Por eso, resulta complicado que el individuo se aísle en sí mismo para articular un autoanálisis.

Con todo, ello no derivará en la carencia de una autoevaluación en la cultura ágrafa, sino que esta se manejará de modo distinto al de la cultura escrita. No será un «auto» («yo»), sino una apreciación de grupo («nos»), ya que la identidad primera del individuo se configura en la comunidad. Una de las razones que explica esta configuración identitaria es la condición oral de los que conforman el grupo. Al respecto, recordemos lo propuesto por Walter Ong sobre el vínculo entre la oralidad y la comunidad: «la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador» (77).

En el poemario, algunas voces testimoniales no emplean la primera persona para expresarse, sino la marca colectiva del «nos». Veamos algunos versos de “En las tierras más verdes” que evidencian esta marca:

Por ellos *nos* venían las lluvias de la Sierra entre las  
lomas y así honraban al Niño.  
*Nosotros* los honrábamos con sal. Dos cosechas de sal de  
las Salinas. (19; nuestro énfasis)

En este poema y en los demás que tratan el discurso de la abundancia, el locutor se refiere a sí mismo a partir de un «nosotros», es un sujeto colectivo; en cambio, en los poemas que exponen el discurso de la carencia, el locutor habla desde su singularidad. Esta distinción se debe a que, en el discurso de la abundancia, la marca del «nos» sirve, justamente, para recrear, desde el mismo enunciado, la época de esplendor de la comunidad; en cambio, en el discurso de la carencia, se prescinde de esta marca para evocar el período en el que las prácticas colectivas paulatinamente se erradican.

En *Crónica*, no solo se produce el efecto de oralidad; también, se trabaja con el registro lingüístico informal, que evoca la frescura de la oralidad. Esta relación entre el lenguaje informal y la oralidad se aprecia en la utilización de frases coloquiales, las cuales, desde la perspectiva de Ong, podrían servir como recurso mnemotécnico en tanto constituyen expresiones fijas que circulan de boca en boca y de oído en oído. Así, queda evidenciada dicha relación, pero no podemos afirmar que estas frases pertenecen a la cultura oral, puesto que, en esta cultura, el empleo de estas frases no es ocasional, forman la sustancia del pensamiento mismo. Inclusive, señala el autor: «En las culturas orales, la ley misma está encerrada en refranes y proverbios formulaicos que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley» (42).

Veamos algunas expresiones coloquiales adoptadas en los versos:

En verdad, mi padre no lo tenía de su reino: ni en pelea  
de perros lo quería. (...)  
Pobre, mi hermano, hecho una uva andaba y sin memoria. (...)  
Fruto malo de la Hermandad del Niño, muerto insepulto  
que ninguno lloraba.  
Hasta que nos maldijo y se largó. (29)

Ciego ante las tinieblas como es ciega la polilla ante  
la luz.  
Mis ojos de carnero degollado. Pobre mierda: lechuza  
de las dunas. (...)  
Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico. (33)

Y yo salgo muy poco pero Luis —el hijo de Julián—  
me cuenta que los perros no dejan acercarse.  
Si parece mentira.  
Mala leche tuvieron los hijos de los hijos de la sal.  
Putá madre.  
Qué de perros habrá para cuidar los blanquísimos campos  
donde el mar no termina y la tierra tampoco.  
Qué de perros, Señor, qué oscuridad. (53-54)

El coloquialismo nos instala en un ámbito de familiaridad; por eso, en el último ejemplo, el locutor se dirige a Dios no con un tono solemne, sino con un estilo que torna a la divinidad en un amigo confidente. Debido a este trato horizontal, el locutor puede expresarse sin ambages y, además, logra inyectarle a sus palabras un vigor singular que deriva de sus emociones.

No solo la oralidad, en el estrato de la lengua, remite a la cultura andina en este poemario; también, la presencia de un giro lingüístico evoca el impacto del mundo prehispánico. Este giro lingüístico es «envidiósicamente», perteneciente a “Quo vadis César Vallejo”, cuarto poema de “Los epigramas del maestro Anselmo Hurtado”:

Hoy es, César, un martes y me escuchas (...)  
 tu cholo (que soy yo)  
 envidiósicamente te recuerda (64)

La palabra «envidiósicamente» es un adverbio que se compone de dos palabras: el adjetivo «envidiósico» y la terminación –mente. Como sabemos, en el castellano estándar, este adjetivo no existe, pero sí está registrado un adjetivo similar que es envidioso. Precisamente, a partir de este adjetivo normalizado, se opera una reformulación creativa, cuyo resultado es el neologismo «envidiósico».

Aunque podría considerarse que entre ambos términos solo hay una divergencia ortográfica, observamos que «envidiósico», a diferencia del adjetivo normalizado, se puede convertir en adverbio si le sumamos la terminación –mente. Este mecanismo gramatical basado en la adición nos recuerda una característica de la lengua andina: su naturaleza aglutinante. En tal sentido, podemos colegir

que la palabra «envidiósicamente» revela, en su constitución, el impacto de un referente que nos remite a una cultura fundacional.

En *Crónica*, no solo se introduce firmemente, a través de la escritura, la oralidad andina; también, se establecen algunas correspondencias: la oralidad (léase oralidad secundaria) remite a la cultura andina de sus protagonistas y la escritura remite al código «literario» de Cisneros y, por ende, a la cultura occidental. De esta manera, se logra poner un rostro, dentro del texto, a conceptos tan abstractos como oralidad y escritura: del primero, son los habitantes chilcanos; y del segundo concepto, la persona poética de Cisneros (no la persona concreta del autor).

La instauración de un código «literario», una escritura que remite a la poética cisneriana, es advertida en el artículo —ya abordado en el primer capítulo—, “La poesía como género híbrido: experimentación literaria y heteroglosia en el Perú”, de José Cerna Bazán. En dicho artículo, Cerna Bazán estudia la presencia del yo poético de Cisneros en el discurso del *yotro* (o las voces chilcanas) y señala que uno de los visos para poder reconocer al yo poético de Cisneros es la recurrencia del uso del símil, figura retórica característica del estilo cisneriano.

Nosotros continuaremos esta línea de estudio, pero desde la concepción de los «estilos de pensamiento», propuesta por Giovanni Bottiroli en *Teoria dello stile* (1997). Recurriremos a esta noción para remarcar que una obra literaria no evidencia un solo estilo, sino varios estilos que luchan entre sí. En *Crónica*, por ejemplo, no apreciamos un solo estilo, sino dos estilos claramente diferenciados

que luchan entre sí. No se trata de homogeneizar, sino de hacer percibir la enriquecedora heterogeneidad.

El investigador italiano nos plantea la concepción de estilos de pensamientos, ya que cada estilo está inextricablemente unido con la ideología. El primero de estos estilos es el disyuntivo o separativo, que alude a un mundo segmentado o rígidamente compuesto de categorías. El segundo es el estilo conjuntivo orientado al estudio de la ambigüedad desde el punto de vista de los regímenes de sentido que pueden ser de dos tipos: el distintivo, el cual trata el funcionamiento de la inteligencia estratégica que supone un pensamiento de flexibilidad, de origen a veces dialéctico; y el confusivo, donde predomina la inestabilidad de los significantes respecto a los significados y tiende a lo cíclico.

En el poemario, se revela fundamentalmente un estilo distintivo, ya que busca un tratamiento entre la lucha de dos principios, la oralidad (que remite a la cultura andina) y la escritura (que remite a la cultura occidental). Estos principios en tensión son articulados en una síntesis de raigambre dialéctica, lo que revela una inteligencia estratégica que trasunta un pensamiento de flexibilidad. Ello se puede observar, por ejemplo, en los siguientes versos de “Era la cuarta semana de los lenguados”:

Y todos —hasta los muchachitos y las hembras— pescaban  
con la mano.  
Con la mano nomás, como ciruelas.  
Don Ramiro (Don Blas) vio el lenguado primero el primer  
día.  
Y el último lenguado. (41)

El *yo* o la escritura se manifiesta en la figura del símil que pertenece al campo figurativo de la metáfora («con la mano nomás, *como* ciruelas» (nuestro énfasis)) y el *yotro* o la oralidad, en la figura de la repetición y la antítesis pertenecientes cada una a los campos figurativos de igual nombre que el de las figuras. En ese sentido, podemos colegir una diferencia, no expuesta por Cerna, entre el *yo* y del *yotro*: mientras el discurso del *yo* emplea el campo figurativo de la metáfora, el del *yotro* hace uso del campo figurativo de la repetición y de la antítesis, campos distintivos del habla oral.

Al respecto, nos preguntamos si esta operación de montaje entre la voz del *yo* y del *yotro*, evidencia la imposibilidad de que el otro, el subalterno, se exprese con su propia voz. Esta interrogante actualiza un problema contemporáneo en relación a los testimonios: existe la posibilidad de que, en la etapa de la transcripción, el occidental, recopilador del texto, termine hablando por el otro, el que enuncia el testimonio.

Creemos que el artículo de Jorge Terán Morveli, “¿Desde dónde hablar? A propósito de las negociaciones en y por el espacio de la palabra” (2008), aclara algunas dudas al respecto. Este texto plantea que el lugar de la escritura es un lugar de enunciación inscrita en el espacio de la academia. Entonces, si la palabra del otro es puesta en escrito, ingresa *in factum* en el espacio de la academia: «Una vez inserta en el espacio de la academia, (...) se convierte en discurso (...). No es ya una práctica social del otro, sino un discurso sobre este (bajo la ilusión de los rescoldos de la voz), realizado, en realidad desde y para el nosotros occidental» (43).



Por eso, justamente, el autor declara que representar al otro supone un ejercicio de violencia discursiva, no desde su mismo espacio, sino desde el saber de la academia. En el poemario, esto se hace evidente en el conflicto discursivo entre el *yo* y el *yotro*: mientras el *yotro* (voces chilcanas) emite su discurso, aparecen, a manera de guiños, fraseos que nos anuncian la presencia de otra voz, que contrasta con la anterior, esta es la voz del *yo* (persona poética de Cisneros). Ambas conviven de manera tensional dentro del poemario.

Esta tensión, creemos, tiene su origen en una situación concreta en el nivel contextual. Cisneros recopiló testimonios orales, los cuales forman parte de la elaboración del poemario. El autor lo expone en estos términos: «[En *Crónica*, uso] unos métodos relativamente antropológicos de trabajo de campo. (...) Conversé con muchos de los viejos del lugar, y por eso es que el libro tiene muchas de las frases del lenguaje popular» (Zapata 1998b: 73).

Aunque Cisneros actúe como gestor o compilador de textos orales, su función no va ser re-enunciar lo narrado por el testor. Por el contrario, su objetivo es reelaborar creativamente los testimonios poniendo énfasis en la invención poética. No se trata de una mera recopilación de testimonios, sino de la articulación de la poesía y el testimonio<sup>36</sup>.

Debido a que Cisneros es un poeta, ocupa un rol intelectual, está en contacto con el saber académico de reglas occidentales. Su mirada, en ese sentido, es exógena, o formulada desde afuera, respecto al sistema cultural (o polisistema) de los chilcanos. Él representa los intereses de la academia; por tanto, desde su

---

<sup>36</sup> Dicha articulación en el nivel de la estructuración literaria la estudiaremos en el siguiente apartado.

mediación como gestor letrado, convierte el texto oral del otro-subalterno en discurso de interés académico, en este caso, en un poemario.

De esta manera, el texto oral abandona su espacio original para convertirse en un nuevo texto que circula en otro espacio, el del gestor. En este nuevo estado textual, se pierde la presencia del otro-subalterno, pero se puede avisar, a duras penas, una huella de su voz. Al menos, trasciende el eco de su palabra, pero, ya sea mínimo este eco, sigue siendo un espacio de violencia y lucha.

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que la convivencia tensional entre *yo* y el *yotro* deviene de la raíz testimonial del texto, de ahí que podamos identificar al *yo* (persona poética de Cisneros) con el *yo*-occidental y al *yotro* (voces chilcanas que emiten el discurso) con el otro-subalterno.

En este caso, se manifiesta la imposibilidad de representar al otro sin ejercer una violencia discursiva. Sin embargo, el diálogo con el otro, desde el punto de vista de Terán, no se realiza necesariamente así. El crítico propone que se puede pensar en un gestor con mirada endógena (realizada desde dentro) que pertenezca al mismo sistema cultural del testor. Ese gestor será, por supuesto, un intelectual; por ende, se puede refutar esta propuesta argumentando que la endoculturación inicial del gestor no es la original. Adelantándose a esta posible objeción, Terán precisa:

su presencia en el espacio del saber occidental, no debe comprenderse en el sentido de aculturación, sino en el sentido de posicionalidad móvil que le permita ingresar a este espacio, aprender ese saber y desde dicho aprendizaje retornar a su semiosfera original. (52)

El gestor endógeno retorna a su semiosfera porque mantiene una decisión ética con respecto a su espacio cultural. Como vemos, es, en buena medida, una decisión personal, pero lo es, según Terán, «hasta que no exista un campo intelectual de sujetos subalternos» (52). Nosotros consideramos que este artículo nos ayuda a comprender que no toda representación del otro entraña, de manera radical, una falsación. La malversación intercultural no es un hecho inminente, sino una posibilidad.

Este artículo nos propone una salida para dejar de representar al otro-subalterno bajo la mirada exógena de la academia y dejar que hable, en alguna medida, desde su propia visión del mundo gracias a la mediación del gestor endógeno. Este procedimiento aboga por la configuración de un mundo intercultural y dialogante; por ende, si se empleara en la poesía intercultural, esta adquiriría fuerza. En ese sentido, el planteamiento de Terán representa un punto de partida que posee todo lo necesario para germinar; por lo pronto, queda claro que, desde el marco discursivo, no es imposible celebrar la diversidad y lo que esta nos exige: comprendernos mientras comprendemos, comprender que hay diversas comprensiones.

Además, con esta propuesta, el autor se erige como un «intelectual laico»; así, nos exhorta implícitamente que la labor de todo pensador latinoamericano es la elaboración de teorías y categorías propias. Debemos precisar que estos constructos son «propios» en tanto recapturan, para el análisis, las situaciones temporales y espaciales que han desembocado en nosotros, aunque estos buscan

continuamente ser profundizados y problematizados en un marco global que busca articularse.

### **3.4.2 Nivel de la estructuración literaria**

En el nivel de la estructuración literaria, se percibe la creación de nuevos géneros (el poema-crónica de José Emilio Pacheco o Antonio Cisneros, verbigracia) o la reformulación de otros (por ejemplo, en *Canto general* de Pablo Neruda, se reformula el poema épico sobre la base de una poesía narrativa en verso). A continuación, observaremos cómo, en el texto en cuestión, se articula, por un lado, la poesía y la crónica; y, por otro lado, la poesía y el testimonio.

#### **3.4.2.1 Poesía y crónica**

El título mismo de la obra revela cuán importante es el género de la crónica para la elaboración del poemario. Desde la entrada, se presenta como una crónica poética. El poema-crónica va a ser empleado, con cierta asiduidad, por los poetas de los años sesenta, entre ellos, Antonio Cisneros. A continuación, desentrañamos la noción de crónica en Cisneros. Para ello, tenemos en cuenta no solo el poemario en cuestión, sino también los *Comentarios reales*.

En el libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2009b), Camilo Fernández señala las características del poema-crónica. Este texto lírico, según el autor, presenta

alguna alusión (directa o indirecta) al pasado colonial o al Incanato o a la Conquista. El tono es a veces irónico o de denuncia. El yo poético asume la voz de una colectividad y, por lo tanto, se trata de un “nosotros” que se halla representado por el yo. El poeta-cronista desea que algunos hechos queden registrados en la memoria

colectiva y se dirige a un lector mestizo, cuya cultura sea híbrida y producto del cruce de elementos andinos y occidentales. (101)

La crónica y el testimonio son compatibles en algunos aspectos, no son géneros distanciados entre sí. Ambos se ubican en los márgenes de la ficción y la realidad, de ahí que, cuando se aproximan a una cultura oral, adoptan, muchas veces, la expresión y cosmovisión de sus miembros; por ejemplo, asumen algunas características nombradas en la cita: el tono de denuncia, la identidad comunal y la relación con la memoria colectiva, las que serán abordadas en el siguiente apartado.

Además, debemos avisar que la crónica emplea testimonios en su narración. Esto sucede porque el cronista conoce lo que va narrar a través de informaciones periodísticas, documentos históricos, testimonios o su propia experiencia como testigo. En otras palabras, la crónica es un discurso que tiene apego al dato. Por eso, en los textos erigidos sobre la base de la crónica, se instala un intenso efecto de realidad. Por ejemplo, en la obra, los poemas creativamente operan como discursos testimoniales. Por ende, en este caso, la crónica es el marco general donde se inscribe el género testimonial.

El cronista cede su lugar de enunciación, en cierta medida, a los habitantes de la comunidad, es decir, a los protagonistas de la historia, quienes testifican los hechos. Sin embargo, el último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (Verano 1978)”, representa una excepción, ya que su locutor no forma parte de la

Hermanidad. Él, desde su posición externa por ser un locutor no personaje<sup>37</sup>, nos relata lo siguiente:

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.  
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla.  
Y era azul.  
Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que  
hay muchas).  
Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y  
habitan los leones).  
Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas  
de ruda.  
Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador,  
pobres entre los pobres. (75)

El locutor omnisciente de este poema, creemos, materializa la presencia del cronista que anuncia la orientación paratextual del título, *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Esta voz puede vincularse con la voz narrativa, en tercera persona, del prologuista, de manera que, como señala Jill Albada, el último poema cumpliría la función de epílogo (Cfr. 1998: 353). Además, a partir de esta disposición, la presencia del cronista es puesta al margen, a los dos extremos de la obra; así, se va manifestando la forma de crónica lírica del poemario: se reelabora ficcionalmente las voces testimoniales poniendo la del cronista al margen. Para definir la función de este locutor-cronista, debemos comprender qué es un cronista, desde dónde enuncia y con qué rasgos; por ello, recurriremos a los planteamientos de Raúl Porras Barrenechea en *Los cronistas del Perú (1528-1659)* (1962).

El cronista, afirma Porras, será un observador que comunica y siente la historia, ya sea con admiración o arrepentimiento. En ese sentido, no posee la

---

<sup>37</sup> Es la instancia que habla en tercera persona al interior del texto poético.

rectitud y frialdad de los historiadores, pero esto no supone la ausencia de objetividad al momento de relatar. Por lo tanto, el cronista, según Porras, se caracteriza por la pasión, la objetividad y la proximidad respecto a los fenómenos que registra.

En el poema en cuestión, el locutor no es un observador, es decir, no se presenta como un testigo que va certificar la autenticidad de lo que narra, pero sí tiene conocimiento de todo lo que narra y, a partir de su posición de omnisciencia, expondrá su relato con objetividad. Él está enterado de lo que ocurre porque, entre otras fuentes, cuenta con testimonios, lo que supone una previa búsqueda de información que explique los acontecimientos: «Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que / hay muchas). / Hay quien la vio venida desde el Sur (donde huela y / habitan los leones). / Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas / de ruda». De esta manera, se subraya el requerimiento informativo y se marca la dimensión comunicativa entre el locutor y sus informantes.

Además, el cronista, por implicarse directamente en los hechos que transmite y documenta, asumirá una posición respecto a lo que narra. Como mencionamos líneas arriba, el cronista siente la historia. En el poema, la trama gira en torno a la suerte de los chilcanos que migraron a la capital limeña, específicamente a Villa El Salvador. Ellos y otros habitantes pobres de la localidad, al enterarse de que cerca de ahí ancló una ballena, no reaccionan como los veraneantes y las autoridades que deciden huir de la carne muerta; por el contrario, deciden servirse de esta «peste azul» (75) para satisfacer sus necesidades básicas:

*Sea su carne destinada a 10,000 bocas.  
 Sea techo su piel de 100 moradas.  
 Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del  
 verano. (76)*

Frente a estos dos grupos, el de los pobres y el de los privilegiados, que activa la dicotomía centro/periferia, el locutor proyecta su lazo con los «pobres entre los pobres». Esta filiación se puede deducir, como lo hace Albada, al estudiar el nivel de la expresión, ya que los enunciados del locutor con fuertes marcas orales (repeticiones rítmicas) evoca el hablar de los chilcanos migrantes, sujetos pertenecientes a la cultura oral:

*Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.  
 Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla.  
 Y era azul.  
 Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que  
 hay muchas).  
 Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y  
 habitan los leones). (nuestro énfasis)*

De esta manera, el locutor-cronista revela su inevitable subjetividad, aunque no emite explícitamente un juicio crítico. Más bien, deja que los mismos hechos denuncien la injusticia con el fin de incentivar la actitud crítica en el receptor e incitarlo a la acción.

El locutor no es testigo, pero sí conoce los hechos. Esto sucede no solo porque busca testimonios, sino también porque es noticia pública. Los acontecimientos narrados en este poema se basan en un suceso periodístico. Esto es confirmado por Antonio Cisneros, quien declara en una entrevista:

*La ballena no es más que la versión poética de un suceso periodístico. El año 76 apareció en Conchán una ballena muerta, y nadie sabía qué hacer con la ballena*



muerta. Un buen día desapareció la ballena, la gente de los alrededores se la había comido porque simplemente necesitaba comérsela. (Zapata 1998b: 74)

A partir de ello, podemos afirmar que en la obra, debido a su naturaleza cronística, no solo se asimila el discurso testimonial, sino también el periodístico. Además, por todo lo expuesto, podemos colegir que el locutor de este poema semeja un cronista mestizo, ya que se sumerge, a partir de testimonios y datos periodísticos, en algunos hechos que son imprescindibles para reflexionar y formular una versión alterna a la oficial, donde los excluidos (chilcanos migrantes) tengan presencia y primacía respecto a los grupos hegemónicos (veraneantes y autoridades).

Sobre la figura del cronista mestizo, es importante subrayar que esta tiene una relación intrínseca con la poesía intercultural. Esto lo podemos deducir a partir de lo que señala Camilo Fernández a continuación:

La interculturalidad presupone que el poeta se convierte en un traductor porque traslada elementos de códigos culturales ajenos a la cultura occidental en un sistema lingüístico europeo, hecho que posibilita un compromiso subjetivo del hablante (o locutor) de identificación con el referente, el cual remite, con frecuencia, al mundo prehispánico o al mestizaje. (2004: 74-75)

En el recuento de elementos que definen el poema-crónica, Fernández señala que en este existe «alguna alusión (directa o indirecta) al pasado colonial o al Incanato o a la Conquista» (2009b: 101). En el poemario, sí se presenta dicha característica, la cual es evidenciada por el mismo crítico:

[En] “Los epigramas del maestro Anselmo Hurtado”, (...) se dice que “Chilca es muy rica/ cuando Carlos de España la fundó”. Aquí, sin duda, se halla una referencia a la Conquista y a la manera como el Rey de España impuso el poder en el mal llamado Nuevo Mundo. (2013)

En otras palabras, la crónica poética también asimila el discurso histórico. Ello se debe a que, como mencionamos anteriormente, la crónica incluye, entre sus fuentes, los documentos históricos. Es más, la crónica, convencionalmente, se comprende como la historia en que se observa el orden de los tiempos hasta llegar a los temas de actualidad.

En las obras cisnerianas, el alcance del discurso histórico es notable. Ello se produce porque nuestro poeta considera que la perspectiva histórica es el procedimiento por excelencia para interpretar la realidad social en la medida en que esta tiene como sustrato esencial a la historia. Precisamente, esta vocación por la historia, de la que se vale para recrear un nuevo universo en sus libros, actualiza su gusto por la crónica. Gusto que irá *in crescendo* y lo alentará a admitir en una entrevista: «mi poesía siempre es crónica de algo. Podríamos decir que *Canto* es una crónica de Inglaterra, y *Como higuera* es una crónica de Francia» (Zapata 1998b: 73).

En *Crónica*, predomina el uso de testimonios, aunque también se emplean fuentes históricas. Además del manifestado por Fernández, también se puede encontrar otra referencia histórica. Esta es analizada por Jill Albada:

La inundación de las salinas en las playas de Chilca coincide con la inundación en escala mayor “bajo la arena del gobierno de Odría en el año 50” [tercer verso del primer poema]. El período es específico. El General Manuel Odría, dictador, y luego presidente del Perú (1948-56), es la figura política cuyo lema, “Orden y Progreso”, parece encarnarse en el emblema poético de “la Urbanizadora” anónima. (1998: 344)

Sin embargo, un ejemplo ostensible de una crónica poética con énfasis en lo histórico y cuyo orden es secuencial desde el pasado hasta el presente es el libro

*Comentarios reales*. Esta paradigmática obra cisneriana revisa la historia del Perú y, como un viaje a través del tiempo, seguimos su periodización tradicional: Período precolombino, Conquista española, Colonia, Independencia, hasta el presente del locutor.

Quienes comentan estas etapas son los marginados de la historia oficial. No obstante, debemos precisar, como lo hicieron Abelardo Oquendo y Antonio Cornejo Polar, que estos actores populares no hablan con su propia voz, el locutor les presta su voz. En ese sentido, no se trata de reelaborar la historia del Perú a través de las voces anónimas de sus personajes anónimos, ya que, en realidad, la única voz perceptible es la del locutor.

Precisemos: la perspectiva es periférica, pero las expresiones que la materializan pertenecen a un solo locutor, la persona poética de Cisneros. Por eso, si bien el poemario intenta proyectar la idea de incluir el género testimonial, no logra transmitir este efecto porque el lugar de enunciación no les corresponde a los actores populares, sino a un locutor-cronista que actúa como portavoz de los sujetos marginales.

En esta obra, se reescribe la historia del Perú para desmentir y criticar la versión oficial que se tiene por verdadera por ser hegemónica. En otras palabras, se trata de una versión contestataria de nuestro pasado que busca revelar aspectos oscurecidos por los sectores hegemónicos, atenazados en el discurso del poder. Veamos cómo se desmitifica la historia oficial y sus figuras oficiales en el poema “Túpac Amaru relegado”, de la segunda y más amplia sección del libro, “Hombres, obispos, soldados”.

En este poema, se revela el fraude mediante el cual los generales de los ejércitos patrióticos usurparon la gloria de la lucha por la independencia:

HAY libertadores  
de grandes patillas sobre el rostro,  
que vieron regresar muertos y heridos  
después de los combates. Pronto su nombre  
fue histórico, y las patillas  
creciendo entre sus viejos uniformes  
los anunciaban como padres de la patria.  
Otros sin tanta fortuna, han ocupado  
dos páginas de texto  
con los cuatro caballos y su muerte. (67)

Como ya habíamos mencionado, el cronista se caracteriza por la pasión, la objetividad y la proximidad respecto a los fenómenos que registra. En el poema citado, el locutor no se aproxima a los hechos como testigo, pero conoce los hechos porque utiliza como fuente bibliográfica, que luego desmitifica, los textos de historia («dos páginas de texto»).

Estos textos se inscriben en una época contemporánea; sin embargo, el locutor, por su anhelo de reconstruir nuestro pasado, debe volver atrás en el tiempo con el conocimiento del presente. Por ende, de manera estricta, está actualizando nuestro pasado, lo que supone oscilar entre el hoy y el ayer. Aunque, a primera vista, esta oscilación no se percibe, ya que las secciones del poemario siguen una continuidad temporal, la de los períodos correspondientes a la historia peruana.

Luego, al leer detenidamente los poemas, nos percatamos de esta fluctuación en el tiempo. Por ejemplo, en el texto citado, se establecen dos coordenadas temporales distintas y distantes. En la primera, el locutor se ubica en

sincronía con San Martín o Bolívar («HAY libertadores»); en la segunda, se sitúa en una época contemporánea, donde los libertadores ya han calado en el imaginario nacional como héroes nacionales («Pronto su nombre / fue histórico», «como padres de la patria») y sus hazañas ya han sido escritas en muchas páginas para conocimiento de las futuras generaciones; en cambio, «Otros sin tanta fortuna, han ocupado / dos páginas de texto / con los cuatro caballos y su muerte».

Esta oscilación temporal implica un descentramiento del sujeto, pues su memoria se halla escindida entre un ayer y un ahora, entre un pasado impregnado de un saber contemporáneo y un presente colmado de pasado. En resumen, en *Comentarios reales*, esta fluctuación temporal se emplea al interior de los poemas, pero no rige la secuencia de los poemas que, como señalamos, mantiene una continuidad temporal, la de la periodización de la historia peruana. En cambio, en *Crónica*, esta oscilación de tiempos (anteriormente lo estudiamos como orden artificial) no solo se produce al interior de los poemas, sino también en el conjunto de los poemas.

El locutor-cronista, también, se caracteriza por enlazar la objetividad y la subjetividad. En «Túpac Amaru relegado», el locutor no personaje solo describe los hechos distanciándose así para objetivizarlo. Su intromisión podría convertir el poema en un melodrama o un panfleto, pero, gracias a este distanciamiento, que se vincula con la extrañación brechtiana, inclusive logra un dejo de amargo humor.

Si bien el locutor solo muestra los hechos, estos hechos son poderosamente sugestivos. Por eso, pueden, de manera soterrada, enunciar una crítica y, con ello,

revelar la postura del locutor. En ese sentido, se hace imperativa la participación de un lector activo que interprete el texto. Al analizar el poema, descubrimos que el locutor saca a la luz «la otra historia», la palabra silenciada: los libertadores jugaron a los soldados a salvo de los campos de batalla y su experiencia de guerra se limitó a ver «regresar muertos y heridos».

Debido a esto, el símbolo de los libertadores no es la fuerza de sus brazos (asociado a la valentía), sino la longitud de sus patillas, casi un detalle de peluquería, de donde proviene el humor del que hablamos antes. Pero es un humor amargo porque dichas patillas crecen heroicamente en sus retratos a medida que la historia oficial consagra el fraude ensalzándolos como «padres de la patria». Por lo tanto, aunque el locutor no emita explícitamente un juicio crítico, a partir del análisis, se puede vislumbrar una crítica fuertemente desmitificadora.

Esta crítica se refuerza en los siguientes versos, los cuales exponen, entre líneas, un deseo oculto mediante la alusión lacónica a la suerte de Túpac Amaru, «con los cuatro caballos y su muerte». De manera implícita, se propone el reconocimiento a los verdaderos héroes nacionales: héroes populares como Túpac Amaru y los soldados anónimos que dejaron su vida por liberar al Perú del yugo de España.

Por ende, el poema en su conjunto evidencia el contraste entre los «libertadores» (como San Martín o Bolívar) y los héroes olvidados. Esta situación acusa la manipulación y distorsión del pasado nacional por parte de los historiadores de la oligarquía dominante para promover y defender los intereses de su clase. De ahí, proviene la crítica hacia los textos de historia oficiales (emitida

en los textos escolares), ya que estos textos solo presentan la perspectiva histórica de estos grupos dominantes.

En conclusión, así como en el último poema de *Crónica*, en este texto de CR, el locutor-cronista elabora un discurso objetivo en lo posible, pues, al estudiarlo, se puede traslucir su inevitable subjetividad, debido a su proximidad con los hechos a través de las fuentes de referencia. Sobre este último punto, podemos establecer una distinción: en *Crónica*, predominan las fuentes testimoniales, mientras que, en CR, prevalece la documentación histórica.

Pero ambas obras, con estos recursos, intentan responder a la pregunta: ¿cómo puede ser leído, ahora, la historia? En el caso de CR, la historia nacional; y, en el caso de *Crónica*, la historia de la comunidad de Chilca. Para responder ello, ambos libros imaginan los fragmentos de la historia a través de una visión periférica, aunque *Crónica* va más allá y logra poner en escena, aunque se trate de un artificio poético, las voces anónimas de sus personajes anónimos. De este modo, ambos libros intentan hacer de la historia el tema del poema y, además, nos interpelan con máxima actualidad para que el lector asuma junto al poeta una actitud crítica frente al discurso histórico de los sectores hegemónicos.

#### **3.4.2.2 Poesía y testimonio**

El desarrollo del testimonio se produce entre los años sesenta y setenta en Hispanoamérica, cuyo ascendente se observa en *Crónica*. Consideramos que esta obra cumple con varias de las características del testimonio, pero, por supuesto,

reformuladas poéticamente. En ese sentido, no podemos afirmar que este libro es un testimonio, solo podemos decir que posee un apoyo testimonial.

Su autor, Antonio Cisneros, estuvo en el lugar de los hechos y realizó un trabajo de campo que consistió en la recopilación de una serie de testimonios. Sobre sus informantes, el mismo autor declara en una entrevista: «conversé con muchos de los viejos del lugar, (...) [uno de ellos fue] un señor que ya se murió, don Fortunato Rueda, que era cojo y le decían “el cojo Rueda”» (Zapata 1998b: 73).

La voz de estos testores trasciende del nivel extratextual al nivel del discurso poético. Ello sucede porque el poeta cede la palabra, en el espacio poético, a los protagonistas del relato. Sin embargo, la voz de ellos no va trascender de manera literal, sino con la participación creativa de un autor textual que trabaja en el nivel de la forma y fondo. Por eso, Cisneros manifiesta que, para realizar este poemario, seleccionó las frases populares reveladoras del recuerdo más íntimo, pues «no se trata de la jerga por la jerga» (Zapata 1998b: 74). Creemos que la proyección de estas voces testimoniales en las voces de los locutores contribuye a transmitir un efecto de realidad.

A continuación, expondremos algunas características del testimonio y cómo son empleadas en el poemario. En primer lugar, el testimonio se caracteriza por ser una narración que reactualiza la memoria colectiva. En principio, debemos descartar que el testimonio sea equivalente a la confesión. Desde la perspectiva de la oralidad, el discurso hablado del individuo no puede circunscribirse a la



esfera privada, puesto que la oralidad es fundamentalmente comunicación, exige la copresencia.

Es más, «cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador» (Ong 1987: 77); por eso, el individuo configura su identidad primera en la comunidad. De esta manera, el testimonio actúa en función a la memoria colectiva, «evoca en una voz la presencia de la huella de otras voces, de otras vidas y de otras experiencias similares» (Silva Santisteban s.a.: 5). Asimismo, reactualiza esta memoria porque todo testimonio se genera a partir de un aquí-y-ahora connatural a todo acto de transmisión oral.

En *Crónica*, el poema “Mi hermano” parece, a simple vista, un relato sobre los vicios del hermano del locutor y, en ese sentido, un testimonio personal sin importancia para la comunidad. Pero si analizamos el poema, veremos que sí tiene trascendencia para la Hermandad. El locutor califica a su hermano así: «Borracho, sin mujer ni compañero, tendido en su caballo / más reseco que un palo» (29); «Todo en su corazón era pereza. Ni era oficio la tierra / ni era el mar» (29); «Fruto malo de la Hermandad del Niño» (29). Luego, cuando su hermano migra, le informa Juan Celis que «hacía contrabando caletero / y robaba gallinas» (29).

De esta manera, su hermano cabe dentro de la calificación de *huaccha*, ya que es un ser marginal y pobre en tanto carece de alianzas en la comunidad debido a su disidencia. Además de no tener compañero, tampoco tiene mujer. Debemos mencionar que, en el mundo andino, las relaciones de pareja presentan una connotación cultural, pues aquellas son la materialización del *yanantin*. Esta

categoría cultural indica que los pares opuestos y complementarios, articuladores del mundo indígena, aseguran la estabilidad y fortaleza del presente; traducido ello en las relaciones de pareja, los pares opuestos y complementarios son el hombre y la mujer, cuya unión asegura el equilibrio del presente porque permite la reproducción, la fecundidad, en suma, la vida. A partir de lo señalado, podemos colegir que el hermano del locutor rompe con los paradigmas socioculturales de la comunidad.

También, el alcoholismo y la ociosidad de su hermano afectan a la Hermandad, no solo por cuestiones éticas, sino, fundamentalmente, porque atentan contra su sistema social. Recordemos que, en una sociedad agraria, las posibilidades de sobrevivencia radican esencialmente en la capacidad de trabajo, entonces, si no se trabaja o se desperdicia la energía vital en algún vicio, aquellas posibilidades disminuyen. Ya en otras tierras, el hermano del locutor se dedica a delinquir. Si no hubiera migrado, este acto ilícito igualmente amenazaría el sistema social comunal, puesto que robar, como señala Juan Ansión en *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho* (1987), es una falta a las relaciones de reciprocidad, en las cuales se basa el orden social andino.

Por lo tanto, el poema sí expone un tema de interés comunal, tiene presencia en la memoria colectiva y, por ende, no es propiamente un testimonio personal, está inscrita en la esfera pública. Ello se reafirma en la inserción de una voz, diferente a la del locutor, puesta en cursivas. Veamos:

Después contó Juan Celis que hacía contrabando caletero  
y robaba gallinas.  
*Trabaja por su cuenta.*  
Sabrá Dios si era cierto pero una mala tarde Punta Negra

se llenó de patillos y vimos un lanchón  
y una botella verde de Pomalca y un alma en pena sin  
cuerpo que velar.  
Mi padre tomó su lamparín y se sentó en las rocas y esperó.

*Todos los muertos en el mar de San Bartolo, de Cangrejal,  
de Santa Rosa, de Santa María se vienen con las  
aguas.*

*Todos los muertos que pasan la rompiente y los altos  
cantiles de la Playa Al Revés.*

*Negros-morados como uva de Borgoña y limpios por la sal.*

*Aquí todas las aguas tocan fondo. Punta Negra:*

*Remolino final de los pescados y los hombres que fueron.*

*Y es costumbre y así es. Aunque no es ley ni en boca de  
los hombres*

*ni en la boca bendita del Señor. (29-30)*

Al leer estos versos, podemos deducir que la voz en cursiva podría pertenecer a Juan Celis. Sumada esta voz a la del locutor, tenemos la aplicación de una polifonía. A partir de este recurso discursivo, se ratifica la importancia de este tema para la comunidad.

En segundo lugar, el testimonio se distingue por ser, básicamente, una narrativa de otredades o voces marginales. Por eso, el testimonio es fácilmente asimilable en la poesía intercultural, ya que esta, también, se caracteriza por dar un espacio a sujetos, cuyas prácticas culturales han sido marginadas debido a la imposición de una cultura hegemónica.

Ahora, si bien son testigos de un mismo acontecimiento, no por su pertenencia a la periferia su discurso será homogéneo; por el contrario, emitirán discursos parciales y diversos, es decir, versiones sobre esa experiencia en común. Esto se debe a que el testimonio supone la construcción textual de una subjetividad, ya que los informantes son actores sociales posicionados temporal y espacialmente.

En ese sentido, la perspectiva particular sobre lo que narran estará en función de las condiciones políticas, sociales y económicas que viven. Por ello, Rosaleen Howard-Malverde indica que «difícilmente el proceso de enunciación del texto [oral] se efectúa sin que se introduzcan en él ciertos rasgos de la subjetividad del hablante» (1999: 340).

En el poemario, se advierte esta característica. Los locutores son chilcanos que no pertenecen a la clase hegemónica, sino a un grupo social periférico, son agricultores y pescadores. Varios de ellos relatan un mismo hecho, la decadencia de su comunidad, pero lo relatan desde su propia experiencia, desde su propio punto de vista y con sus propias palabras: la vivencia personal es intransferible, no sirve para hacer dogmas.

Tomemos como ejemplo dos poemas: “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús”. Los locutores de ambos poemas dejan marcas de subjetividad. Mientras el hablante lírico del primer poema expresa con amargura la desdicha de su comunidad y asevera con firmeza la muerte de Dios, la locutora del segundo poema se muestra afligida y se declara culpable del abandono de las tradiciones representado en la imagen del abandono de los antepasados fallecidos.

Veamos algunas expresiones que evidencian lo señalado. En el primer poema, el locutor describe la situación con intemperancia: «Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico. / Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda» (33), y sentencia: «Aquí no hay Dios» (33). En cambio, en el segundo poema, la voz femenina señala que su declaración la transmitirá «con el / corazón en la

mano» (57); por eso, en unos versos más adelante, se despide idílicamente — evidente en el agregado diminutivo— de su medio natural: «Adiós plantita del ají, plantita de la ruda, plantita / del rocoto. / Adiós luciérnagas, lagartos, alacranes» (57), y clama: «Hemos abandonado a nuestros muertos (...) / El Niño me perdone» (57). A partir de estas expresiones, podemos percibir que la actitud y perspectiva de ambos hablantes difiere, lo que singulariza el discurso de cada locutor, aunque expongan el mismo evento.

En tercer lugar, el testimonio se caracteriza por cuestionar lo establecido mediante el relato de los hechos, de ahí que le corresponda una actitud de denuncia social. Además, el testimoniante no emite un juicio en base a hechos abstractos; por el contrario, denuncia hechos de la realidad que vive o ha vivido. Por eso, se considera al testimonio un género que está en los márgenes de la ficción y la realidad.

En *Crónica*, los poemas reelaboran ficcionalmente la historia de la comunidad chilcana. Sin embargo, percibimos que estos textos poseen un sustento real o describen, con un lenguaje poético, hechos vividos. Esta percepción, creemos, no solo se produce por los sucesos reales que narra, ya que sus personajes y lugares pueden ser documentados, sino también se debe a la relación entre el prólogo y los poemas.

En el poemario, el prologuista firma como A.C. sugiriendo, así, que se trata del autor real, Antonio Cisneros. En realidad, se trata del autor textual que se identifica con la persona poética de Cisneros y, como ya se señaló, con la voz del cronista. Su función es contextualizar lo que se va a relatar en los poemas; por

ejemplo, nos comenta que el bienestar de la Hermandad duró «hasta hace medio siglo» (7), es decir, hasta 1950. Asimismo, nos informa qué sucesos ocurrieron en la comunidad para que sus habitantes la abandonen, no se presenta como testigo de ello ni pide que le crean. Aun así, desde la perspectiva del lector, su palabra es veraz porque posee la objetividad de una noticia periodística.

Debemos recordar que el prólogo es un paratexto: acompaña a otro texto y, aunque no forma parte de él, sí tiene alguna repercusión en el sentido de este. En el libro, esta resonancia se produce en la proyección de la objetividad del exordio en los poemas, pues la historia de la decadencia comunal sintetizada en el proemio es desarrollada detenidamente en los poemas. Esta historia se traduce en términos de una denuncia a la irrupción modernizante de la empresa urbanizadora que desencadenó el declive de la comunidad.

Si sumamos la objetividad y la denuncia social, el lector, al terminar de leer el libro, puede, desde una dimensión pragmática, sentir la necesidad de actuar frente a esta problemática. Precisamente, la eficacia del tono objetivo se mide cuando el lector asume el discurso del locutor como si fuera la exposición de una experiencia real.

De esta manera, hemos demostrado que el poemario asimila el género del testimonio, asimilación que no limita la propuesta de la obra, la enriquece. Ello se evidenciará en el siguiente apartado, en el cual exponemos cómo se trabaja la interculturalidad en el nivel figurativo-simbólico del libro.

### 3.4.3 Nivel de las estructuras figurativo-simbólicas

En el estrato de las estructuras figurativo-simbólicas, se observa el funcionamiento de la interculturalidad en el ámbito de los códigos figurativos o simbólicos. Antes del respectivo análisis, expondremos nuestra concepción de figuras literarias. Desde nuestra perspectiva, las figuras retóricas no constituyen meros adornos del discurso poético; por el contrario, transmiten una visión del mundo.

En ese sentido, seguimos el planteamiento de Stefano Arduini, quien estudia las figuras literarias como operadores ideológicos inscritos en los *campos figurativos*. Estos, según Arduini, son espacios cognitivos en los que se ubican las figuras retóricas, las cuales deben corresponder al proceso de pensamiento que desarrolla cada uno de estos campos. Los campos figurativos son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis. Cada uno, implica una forma de pensar y de organizar el mundo; por ejemplo, al campo figurativo de la metáfora le corresponde un proceso de pensamiento metafórico o analógico. Por ello, según el representante de la Retórica General Textual, la figura retórica es un «universal antropológico de la expresión» (2000: 131), pues la especie humana tiene la particularidad de expresarse mediante figuras y, de ese modo, organiza su propia facultad comunicativa (he ahí el lado universal); sin embargo, el contenido de la expresión solo se entiende cabalmente al interior de cada cultura.

Los seis campos figurativos inscriben una cantidad de figuras literarias. El campo figurativo de la metáfora introduce, entre las figuras retóricas más conocidas, la alegoría, el símil, el símbolo, la personificación y la metáfora

propiamente dicha. El campo de la metonimia comprende las figuras que operan a partir de la relación causa-efecto, sujeto-instrumento, continente-contenido, etc. La sinécdoque incluye los procedimientos figurativos que actúan sobre la relación parte-todo, género-especie, etc. La antítesis circunscribe el oxímoron, la paradoja, el hipérbaton, la ironía y la antítesis propiamente dicha. La repetición inserta el polisíndeton, el quiasmo, la sinonimia, la anáfora y la paronomasia. Por último, la elipsis introduce el eufemismo, el asíndeton, la perífrasis, el silencio y la elipsis propiamente dicha.

En resumen, cada figura retórica es portadora de sentido porque tiene un punto de vista conceptual. En los siguientes párrafos, teniendo en cuenta este planteamiento, analizamos el nivel figurativo del poemario, específicamente, incidimos en los campos figurativos que priman en la obra: el de la metáfora, cuyas expresiones son altamente gráficas y emotivas proyectando así una imagen poundiana, y el de la antítesis.

Uno de los poemas que evidencia la utilización del campo figurativo de la metáfora es “Era la cuarta semana de los lenguados”. En este texto, se define a los pescadores japoneses como «gallinazos del agua» (42). Esta analogía se debe a que dichos pescadores con sus dinamitas ubicadas en el rompiente, además de destrozar los bancos de lenguado, hacen «mierda las crías de las hembras» como los gallinazos que cazan sin compasión polluelos y reptiles pequeños. De esta manera, se crea una metáfora, donde se privilegia algunas cualidades del gallinazo para homologarlas con las del pescador-dinamitero: ambos se caracterizan por ser inclementes y sanguinarios con su indefensa víctima.



El sétimo poema, “Al pavo lo embriagan con pisco”, refiere el degollamiento de un pavo. El motivo para efectuar este acto lo deduce María Cecilia Esparza al observar que este poema se ubica inmediatamente después de “Una muerte del Niño Jesús”:

al pavo, ave muy preciada [por ser un alimento relacionado con la divinidad], se le embriaga con pisco con el fin de sacrificarlo (...) como una ofrenda que propicie un nuevo nacimiento del Niño [después de testificar su muerte en el poema anterior], como una esperanza de solución ante la crisis. (1991: 88-89)

Este animal es admirado *antes* de ser degollado por ser el pavo más fuerte de Chilca y admirado *después* de este acto, ya que, a pesar de estar decapitado, «salta / como una liebre de las lomas / y corre como un zorro» (37). Con la imagen de este pavo sin cabeza aferrándose a la vida, se sintetiza el proceso de deterioro de la comunidad. En tal sentido, podemos colegir que la figura de esta ave es empleada metafóricamente para simbolizar a la misma comunidad, ya que ambas son recordadas por su vigor y ambas, en la actualidad, son desmembradas, pero resisten.

La última metáfora que abordaremos es, desde nuestra perspectiva, la más importante del poemario, pues, a partir de ella, se puede reconstruir el sentido global de la obra. Esta figura se plantea en los siguientes términos: la comunidad chilcana es el cuerpo metafórico del Niño Jesús. En ese sentido, la devoción al Niño Jesús se reconoce no solo como una experiencia religiosa, sino también como una experiencia social, ya que el espíritu de Dios reside en la comunidad corporizándose en ella.

En la obra, la percepción de la vida está entrelazada con la religión; por eso, todas las tareas cotidianas, como el trabajo en las salinas, la pesca o la labranza, son maneras de honrar a su Señor. Por ejemplo, el vínculo establecido entre la comunidad chilcana y el ayllu de Huarochirí más que una alianza comercial se define como un sacramento: «Pucha madre, los arrieros de Huarochirí morían por la / sal como esta santa tierra moría por el agua. / Era un casorio bueno, con uva y chirimoya» (19).

De raíz, esta obra reconoce que la religión es un hecho social<sup>38</sup>, es comunal sin dejar de ser espiritual. Por eso, el espíritu de Dios se aleja de la Hermandad cuando esta no se reconoce como tal, es decir, cuando el cuerpo social que habita no muestra cohesión. En ese sentido, la muerte de la comunidad es, al mismo tiempo, la muerte del Niño Jesús. Esta disolución o muerte de Cristo se produce cuando los integrantes de la comunidad deciden migrar, pues, con esta resolución, desmiembran la unión original.

Es más, con cada una de las partidas del lugar de origen, se produce, metafóricamente, la muerte del Niño Jesús, pues cada habitante es parte integral de ese cuerpo sagrado que es la comunidad. Ello lo corroboramos en los poemas “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús”. Estos singulares títulos nos revelan que puede existir «una» y «otra» muerte del patrono de la comunidad planteando, así, un cuestionamiento a la concepción de muerte como desenlace radical de la vida. Dichos poemas presentan sendos testimonios de un chilcano próximo a partir, lo que supone sendas muertes de Cristo, porque, como

---

<sup>38</sup> Es más, Cisneros es un entrevista sobre este poemario afirma: «la religión es, ha sido y será social, incluso cuando toca los bordes de la mística» (Elmore 1998b: 49).

se ha señalado, la naturaleza de la religión es pública o aglutinante, posee un cuerpo social.

A partir de lo analizado, podemos formular un emparejamiento metafórico. Esta operación lógica es propuesta por George Lakoff y Mark Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (1998). Ellos plantean la idea de un *horizonte de percepción* por nuestra predisposición a estar permanentemente haciendo analogías o estructurando metáforas. En este sentido, nos alientan a identificar la megametáfora, estructura más general y abarcadora que engloba un conjunto de procedimientos metafóricos más particulares. Esta operación que consiste en construir metáforas derivadas de una megametáfora, se denomina emparejamiento metafórico. Por esta razón, aducen que «*metáfora* significa *concepto metafórico*» (42), estructura significativa y no semas aislados.

A continuación, se presentará el emparejamiento metafórico anunciado, la megametáfora irá con mayúscula e incluye las metáforas específicas con minúscula:

#### LA CONSAGRACIÓN AL NIÑO JESÚS ES LA INTEGRACIÓN DE LA COMUNIDAD

- La consagración al Niño Jesús es una experiencia social y religiosa
- La integración de la comunidad es una experiencia social y religiosa
- La pérdida de devoción es la destrucción de la comunidad
- La destrucción de la comunidad es el individualismo

Este emparejamiento metafórico se dilucidará detenidamente en las siguientes líneas. La experiencia religiosa, en la obra, es una experiencia social. Ello se evidencia en la presencia del Niño Jesús en la vida comunal, él está

arraigado en la colectividad, lo que metafóricamente denominamos el «cuerpo» de Cristo. Este cuerpo sagrado se desarticula cuando la comunidad no se reconoce como tal, pues, sin un cuerpo social cohesionado, el espíritu de Dios se aleja.

En la Hermandad, la unión se desvanece cuando sus habitantes, ante la irrupción modernizante, deciden migrar. Esta decisión, fruto de la desesperación y la desesperanza, trae como consecuencia la pérdida de los lazos comunales y espirituales, en otras palabras, la pérdida del cuerpo social y sagrado que todos conforman. Por eso, se afirma con contundencia: «el Niño está bien muerto» (33). Con esta sentencia, se acusa la caída en el pecado y lo que esta implica, es decir, la entronización del individualismo.

En oposición a la vida comunitaria del pasado, cuya visión de la realidad estaba signada por la cooperación y la repartición colectiva de los bienes; en el presente, gobierna la visión individual de codicia personal. Esta nueva actitud es uno de los efectos del proceso deshumanizante de la industrialización. Por eso, el chilcano, consciente de que para sobrevivir en este contexto debe granjear una rentabilidad material, ya no tiene como prioridad cultivar, sino vender los productos de su tierra. En otras palabras, pasa de ser un sujeto orgánico, que fertiliza la tierra, a un vendedor, expresión de un mundo donde todo es comercializable:

(...) A Mala iré,  
por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos.  
Después  
por mi negocio iré. (33)

El poema que abre el libro se titula “Y antes que el olvido nos”, título que coloca en primer plano el tema del tiempo. La voz del locutor personaje enuncia todo aquello

que ha desaparecido de la Hermandad; en otras palabras, testifica un tiempo acabado: «Lo que quiero recordar es una calle. (...) / Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las / memorias (...). / Los viejos que jugaban dominó ya no eran ni recuerdo» (11).

Aunque debemos precisar que dicho tiempo acabado se da en términos históricos o físicos y, en ese sentido, cuando hablamos de la extinción de la comunidad, hablamos de su muerte histórica. Frente a este tipo de muerte, se alza otro al que el locutor se resiste: la muerte del olvido.

Si no se sucumbe al olvido, la existencia temporal de la comunidad tiene la licencia de recorrer un camino alternativo, el de la memoria. Tener presente la comunidad en la memoria es fundamental, ahí se asienta la esperanza de que los fueros comunales perduren.

He aquí un motivo por el que anticipamos que la asimilación del género testimonial no limita la propuesta del poemario, sino la enriquece. El testimonio opera en base a la memoria histórica, evoca hechos reales, está sujeto a un tiempo histórico; en cambio, en el poemario, no solo se acude a un tiempo histórico, también se trabaja metafóricamente con un tiempo alternativo, el tiempo de la memoria. De este modo, se emplea el campo figurativo de la metáfora, pues se trata de concebir el mundo metafóricamente a partir de la noción de un tiempo alternativo.

Ello refuerza la configuración del libro como artefacto literario y no como documento histórico. Es decir, se trata de un poemario que, de acuerdo a su

experimentalismo, trató de estar más próximo al hecho representado y, para lograrlo, asimiló creativamente el género del testimonio.

Como podemos apreciar, el recuerdo es uno de los temas fundamentales del poema inaugural. En tal sentido, es importante indicar la relación entre el recuerdo y la provincia figural de la metonimia. Primero, se abordará la noción y los tipos de provincia figural; y, segundo, se señalará cómo el recuerdo se inserta en una de ellas.

Entre los más conspicuos representantes de la Retórica General Textual, tenemos a Stefano Arduini y Giovanni Bottirolì. Ambos trabajan nociones muy parecidas: por un lado, los campos figurativos, de Arduini; y, por otro lado, las provincias figurales, de Bottirolì. Estas propuestas se asocian al procedimiento lógico y cognitivo que demandan las figuras literarias; sin embargo, la provincia figural de Bottirolì abarca menos cantidad de figuras que Arduini por su restricción metafigural, es decir, por privilegiar algunas figuras sobre otras.

Bottirolì propone cuatro provincias figurales: metáfora, metonimia, sinécdoque y negación. Estos ámbitos cognitivos los asocia con operaciones lógicas: la operación cognitiva de la metáfora es la intersección, de la sinécdoque es la inclusión, de la negación es la inversión y de la metonimia es la contigüidad. En este último campo cognitivo, podemos notar otra diferencia respecto a la propuesta de Arduini. Para Arduini, la metonimia se produce en la relación causa-efecto; en cambio, para Bottirolì, es todo lo que está al lado del otro y, por ello, la experiencia lógica de la metonimia es la contigüidad. En realidad, lo que hace el segundo autor es extender el concepto de metonimia.

Dentro de este concepto extendido de la metonimia, podemos incluir la figura del recuerdo, pues el recuerdo es un proceso psicológico que avanza mediante asociaciones de contigüidad. En el primer poema, el locutor recuerda: «Los viejos que jugaban dominó» (11), «Nadie jugaba y nadie se apuraba en esa calle, ni aun los / remolinos del terral pesados como piedras» (11), «Apenas los muchachos y los perros corríamos tras / el camión azul del abuelo de Celia» (11).

A partir de esta reminiscencia, el locutor y los elementos del ayer se yuxtaponen en el espacio-tiempo. Además, debemos subrayar que, en su evocación, el locutor selecciona algunos elementos del ayer. Por lo tanto, el recuerdo, como señala Bottiroli, es un proceso psicológico y, también, un proceso artístico guiado por una operación selectiva. En el poema, el locutor evoca elementos que enfatizan el movimiento acompasado del ayer («jugaban dominó», «nadie se apuraba», «apenas (...) corríamos»), lo que, implícitamente, se contrapone al acelerado dinamismo del mundo moderno, donde prima la acción que impulsa el desarrollo prescindiendo de la vida contemplativa.

A pesar del deseo de conservar el ayer en la memoria, es casi inevitable olvidarlo paulatinamente. Ello se produce por la rotunda incompatibilidad entre las nuevas experiencias de vida y las antiguas. Los nuevos lineamientos sociales que trae la urbanizadora interfieren profundamente con los códigos comunales, lo que produce el gradual reemplazo del primero sobre el segundo. Por esta razón, el locutor evoca, junto a los rasgos fugaces de la vida comunal, un retrato breve de la Urbanizadora:

Los perros (pobres perros) fueron muertos por el guardián  
de la Urbanizadora.  
Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso  
los cordeles y nombró como calles las tierras  
que nosotros no habíamos nombrado. (11)

El olvido, en este poema, es un proceso lento que poco a poco difumina los contornos de la comunidad. Por eso, el locutor, consciente de esta limitación, anhela recuperar información no de la comunidad en su conjunto, sino de una calle: «Lo que quiero recordar es un calle (...) / Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las / memorias» (11). De esta manera, vemos operar el campo figurativo de la sinécdoque: la calle funciona como parte que representa la integridad del pueblo chilcano y evoca el pasado comunal.

Otra figura retórica que corresponde al campo figurativo de la metáfora es el símil. Esta figura es empleada asiduamente en el poemario, identificamos algunos en el poema “Era la cuarta semana de los lenguados”. Aquí el locutor señala cuán prodigo era el mar: «Casi no había agua por estos lares. / Todo era pez. (...) / Y todos —hasta los muchachitos y las hembras— pescaban / con la mano. / Con la mano nomás, *como* ciruelas» (41; nuestro énfasis). Con este símil, se ratifica que la pesca es una actividad asequible y, también, por su accesibilidad, se reafirma la participación de la colectividad en esta labor.

Esta época de productividad marina se cerró con la partida del pescador más popular, cuyo nombre el locutor no recuerda exactamente, puede ser Don Ramiro o Don Blas. No se esclarece el motivo de su despedida, pero se nos informa lo siguiente: «Y no quiso pescar. / Y en la cuarta semana tomó una estrella rota —roja *como* / su cuello— / Y subió a las colinas de Punta Negra sin volver la cabeza

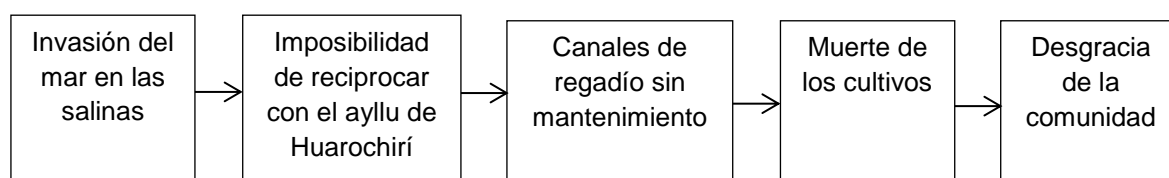


/ hacia las aguas. / *Como* un perro salvaje de las dunas. / *Como* si el mar Pacífico cosa fuese del Diablo —o del / Niño Jesús» (41; nuestro énfasis).

Estos símiles nos ayudan a esbozar un retrato del pescador y, así, poder comprender su decisión. El primer símil coloca en primer plano el cuello de este hombre y compara su color rojizo con el que tiene la estrella del mar. De este modo, vemos operar, en principio, el campo figurativo de la sinécdoque: el cuello funciona como parte representativa del pescador. A partir de esta sinécdoque, el color rojizo de dicha parte del cuerpo es comparado con la de la estrella del mar. Este color no solo indica la prolongada estadía del pescador en su lugar de trabajo, es decir, en el litoral costero; también, al comparar ese color con la de un animal marino, se perfila la imagen del pescador como un elemento más de este mismo ecosistema. Con el segundo símil, se apunta a la identificación del pescador con el desierto, puesto que se lo compara con «un perro salvaje de las dunas»; asimismo, se sugiere la idea de un pescador zoomórfico, lo que se refuerza con el calificativo «salvaje».

Por todo lo expuesto, es innegable el estrecho vínculo entre el pescador y el medio ambiente que lo circunda. Entonces, podemos suponer que, debido a la relación intrínseca entre la naturaleza y el pescador, este intuyó que el mar inundaría las salinas durante largo tiempo. Por eso, huyó con antelación y, además, con apuro, como lo insinúa el tercer símil: «[partió] como si el mar Pacífico cosa fuese del Diablo —o del Niño Jesús».

Desde nuestra perspectiva, antes de tomar esta decisión, el pescador tuvo que realizar un encadenamiento lógico de los efectos que produciría la inundación de las salinas y, finalmente, llegar a la conclusión de que este evento premonitorio perjudicaría irrefrenablemente a la comunidad. Hablamos, por tanto, de un personaje que ha desarrollado su capacidad de intuición y, además, puede establecer relaciones lógicas. Básicamente, el pescador debió realizar el siguiente encadenamiento causal:



Otro campo figurativo relevante en el poemario es el de la antítesis. Ahí, encontramos la figura retórica de la antítesis que consiste en la aproximación de dos elementos opuestos con el fin de enfatizar el contraste de ideas. Generalmente, en la obra, se emplea la antítesis para enfatizar el contraste de dos momentos en la historia del pueblo chilcano: el pasado paradisíaco y el presente de la destrucción, oposición que vincula el primero con la comunidad y el segundo con la urbanizadora. En los siguientes versos, se aprecia dicho contraste:

Y la Urbanizadora (...)  
 (...) nombró como calles las tierras  
 que nosotros no habíamos nombrado. (11)

Los antiguos rodean el altar (...).  
 Nada celebran. Esperan un milagro. (45)

[Antes,] Veinte varas de sal para cada familia de cristianos. Y  
 aún más. (...)  
 [Ahora,] Hay también unas grúas y unas torres que separan los  
 ácidos del cloro.  
 (Ya nada es del común). (53)

Yo no sé cómo hablarles a las muchachas de Lima,  
 pero yo sí sabía cómo hablarles a las nietas  
 del viejo Malásques (a Celia sobre todo). (61)

Sin embargo, debemos precisar que la urbanizadora no es el único elemento que disuelve la comunidad ni tampoco es el primero. Antes del proceso de urbanización, un factor natural como la invasión del mar en las salinas propició la desgracia colectiva. En ese sentido, el mar podría considerarse negativo por ser el primer causante del debilitamiento de la comunidad: «Hasta que un mal verano y un invierno las aguas afincaron / para tiempos / y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos / de sal» (53). Sin embargo, en un tiempo, fue fuente de vida, rebosaba fertilidad:

Era la cuarta semana de los lenguados.  
 De las islas de Lurín a Pucusana el mar era un lenguado.  
 Casi no había agua por estos lares.  
 Todo era pez. (...)  
 Y todos —hasta los muchachitos y las hembras— pescaban  
 con la mano.  
 Con la mano nomás, como ciruelas. (41)

Por lo tanto, si bien la obra refleja la realidad en base a oposiciones bastantes claras, por un lado, el polo positivo encarnado en la comunidad; y, por otro lado, el polo negativo representado por la urbanizadora, no se trata de un libro que divida la realidad en blanco y negro o entre buenos y malos. Logra relativizar su

orientación maniquea al poner en evidencia la actuación tanto productiva como destructiva del elemento del agua<sup>39</sup>.

En el campo figurativo de la antítesis, también se encuentra la ironía. Esta es una figura literaria por la cual se da a entender exactamente lo contrario de lo que se afirma. Esto implica un procedimiento que consiste en prestar un solo significante a dos significados: el literal (connotado) y el latente (denotado), que están en relación de antonimia u oposición semántica. El segundo significado — dice Cortés Tovar— está siempre *in abstentia* (Cfr. 1986: 102). Por ende, desde el nivel pragmático, este fenómeno verbal requiere un lector activo que desentrañe el significado latente de la expresión irónica y, en ese sentido, demanda la complicidad entre el observador irónico (el lector activo) y el productor de la ironía, de ahí que Wayne C. Booth, en su *Retórica de la ironía* (1986), considere esta figura como «una operación concreta que, de hecho, se realiza de manera conjunta por autores y lectores» (33).

En la obra cisneriana, el empleo la ironía se complementa con el distanciamiento brechtiano, lo que produce una ironía desmitificadora, vale decir, una ironía que destruye las verdades dadas del repertorio simbólico institucionalizado para corregirlas de manera crítica. Ello provoca una sonrisa al lector, ya que, se abordan, desde esta posición irreverente, temas que, habitualmente, son vistos de manera seria. Por eso, la ironía cisneriana se caracteriza por degradar el mundo demasiado ceremonial a través de un humor

---

<sup>39</sup> T.S. Eliot, autor influyente en la obra cisneriana, posee un poema titulado “La muerte por agua”, de *La tierra agostada*, donde también se manifiesta la capacidad productiva y destructiva del agua.

fino con el objetivo de que las perogrulladas de nuestra cultura no pasen inadvertidas ante nuestra conciencia, sino sean juzgadas con objetividad.

El temperamento irónico es típico, sobre todo, del segundo Cisneros, pero, en el tercero, también se manifiesta. La ironía se construye sobre la base de oposiciones. En *Crónica*, aunque los matices y la complejidad siguen existiendo, las oposiciones bullen. Generalmente, se ironiza a partir de la oposición fundamental entre la comunidad campesina y la urbanizadora. Este antagonismo es importante porque, al representar respectivamente la dicotomía bueno/malo, oprimido/opresor, constituye una reafirmación de la lucha. A continuación, analizaremos el temple irónico del poema “Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)”.

En los primeros versos, la locutora describe los atributos físicos de su hijo de catorce años en estos términos: «Las pestañas aburridas, la boca de pejerrey, la mismita / pelambre del erizo» (71). Resulta irónico que la locutora, siendo la madre, no se detenga en las cualidades físicas más atractivas del menor, sino, por el contrario, en las menos estéticas. Nuestra labor como lectores es cuestionarnos por qué sucede esto.

Ya habíamos mencionado que las expresiones irónicas presentan dos significados a la vez: el literal y el latente. Debemos activar el significado latente. Desde nuestra perspectiva, aquellos rasgos, que distan de pertenecer a una clase de belleza convencional, singularizan al individuo. Además, siendo el menor un representante de su familia, aquellos rasgos podrían marcar la distinción física

heredada genéticamente. En ese sentido, como propone Jill Albada, aquellos signos de su fisonomía trazarían el enlace entre las generaciones.

Por lo tanto, lo que intenta la locutora con esta prosopografía no es desmerecer físicamente a su hijo, sino exponer, de manera subrepticia (el significado latente), la identidad de este a partir de sus inconfundibles rasgos. Reconocer la individualidad de las personas es una marca distintiva del pasado chilcano. En aquella época, la comunidad no se definía como una masa anónima; por el contrario, como mencionamos antes, cada habitante era parte integral de ese cuerpo sagrado que era la comunidad. Por ello, en el poema “La Hermandad del Niño”, se señala que cada uno expresa su opinión y son identificados por un nombre: «Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres del valle / y de la playa. / Y todos tienen nombre» (16).

El análisis de la ironía nos condujo a evidenciar aquella marca del pasado; a partir de esta, de modo soterrado, se puede vislumbrar una fuerte crítica a la época moderna. En esta, se desarrolla otra concepción del mundo, la que tiende a la deshumanización, puesto que se disuelve la identidad y no se reconoce el valor del otro (solo su valor utilitario). Ambas características se evidencian en la figura de la urbanizadora.

Esta industria es una presencia anónima e impersonal, pues su rostro está en todas partes como dueña de todo. Uno de esos rostros, donde se aloja y proyecta su poder, es el del perro mastín. La función de los mastines es vigilar las maquinarias modernas de las que la urbanizadora hace uso impidiendo que las personas se acerquen a esa zona. En otras palabras, se desconoce el valor del

otro al construir estos espacios exclusivos y excluyentes. Frente este cambio, donde lo comunitario ha pasado a ser propiedad ajena, los chilcanos tiene la opción de acatar o resistir. La segunda opción es la que elige el hijo (antes descrito) de la locutora:

Cuando vuelve, corta camino entre las grúas y los tractores  
de la Urbanizadora.  
Y teme a los mastines de medianoche.  
Aprieta una piedra en cada mano y silba una guaracha.  
(Ladran los perros). (71)

En conclusión, en el nivel de las estructuras figurativo-simbólicas, predominan los campos figurativos de la metáfora y de la antítesis. En el subcapítulo anterior, habíamos reconocido la oposición entre estos dos campos figurativos, ya que el primero es muy utilizado en el lenguaje literario de la cultura occidental hegemónica y el segundo evoca los procedimientos retóricos de la cultura oral primaria. Sin embargo, se trata de una oposición que logra articularse creativamente en el estrato figurativo-simbólico, pues, en el primer campo, se formulan metáforas que nos permiten comprender la realidad chilcana y la estructura cognitiva que la sustenta; y, el segundo campo, poniendo de relieve el uso de la ironía desde una perspectiva desmitificadora, opone la cultura chilcana como cultura de resistencia frente a una cultura hegemónica, identificada con la modernidad occidental.

Además, si bien en esta obra se avanza sobre una serie de antítesis, esta logra dividir mecánicamente la realidad en blanco y negro. Podemos reconocer matices en este mundo representado que relativizan las oposiciones absolutas.

Estos matices los encontramos, anteriormente, al reconocer los aspectos positivos y negativos del discurso de la abundancia y de la carencia; ahora, al evidenciar la capacidad tanto productiva cuanto destructiva del agua; y, en el próximo apartado, lo apreciamos en el análisis de la concepción religiosa de los chilcanos.

### **3.4.4 Nivel de la cosmovisión**

En la poesía intercultural, el nivel de la cosmovisión manifiesta rasgos interculturales en los códigos ideológicos. Revelamos estos rasgos tomando como marco tres núcleos temáticos: el sincretismo religioso, la cultura de la reciprocidad y el diálogo, y el sujeto migrante.

#### **3.4.4.1 Sincretismo religioso**

*Crónica* actualiza esquemas culturales míticos de origen andino. Precisemos la noción de mito. El mito es un relato, pues cuenta una historia, narra. Este relato expresa una estructura básica y coherente de conocimiento que expone la relación de los seres humanos con la realidad. En el poemario, esta relación se produce entre los chilcanos y su realidad. El mito, por lo tanto, no es un concepto abstracto, no existe fuera de los hombres ni independientemente de ellos. Además, tampoco es antropológica u operativa solo en un pasado remoto, ya que tiene la capacidad de *territorializarse* en el mundo. Por eso, la actuación del mito en el imaginario de los chilcanos es dinámica, se apropia de la realidad actual.

La *territorialización*, ya habíamos señalado, es un rasgo de la oralidad. El mito, como vemos, también presenta esta característica. Esta similitud se debe, evidentemente, a que el modo de pensar andino —el mito es expresión de él—



está ligado a la lengua. Debemos señalar que, a pesar de que este pensamiento se exprese en un idioma diferente o impuesto, como el castellano, puede conservar su lógica interna, situación que ocurre en *Crónica*.

En conclusión, el mito no solo despliega un discurso explicativo de los orígenes de nuestra historia, sino también demuestra una actuación dinámica en el mundo contemporáneo. Dicha actuación se produce porque se *territorializa* en el mundo actual y porque da cuenta de la cultura moderna en el tratamiento de grandes temas como la vida, el tiempo, la muerte, el bien, el mal, la libertad, etc. Así, el discurso mítico, que implica un pensamiento mítico, demuestra su eficacia concreta.

En *De Adaneva a Inkari* (1973), Alejandro Ortiz estudia varios relatos míticos, uno de ellos es “Supaya” (Cfr. 21-26). Este mito habla sobre el origen del bien y el mal. Cuenta que, en el inicio de los tiempos, poblaban la tierra gente muy buena y sabia creada por Jesucristo, quien tenía un hijo llamado Supaya. Él envidiaba a su padre porque sentía que el poder de este era mayor que el suyo; por ejemplo, un día, Jesucristo se hizo daño y de su sangre brotó fuego, el cual llevó entre sus ropas; Supaya quiso hacer lo mismo, entonces, cargó fuego entre sus mulas, pero estas se quemaron. La envidia lo hinchó de odio, inició una persecución y, al final, venció a su padre. Así, con esta muerte, se funda la segunda humanidad, la nuestra, en la que «todo hombre tiene de Dios y de Supaya» (26).

En el poemario, si nos detenemos en el siguiente verso, de “Era la cuarta semana de los lenguados”: «[partió] como si el mar Pacífico cosa fuese del Diablo

—o del / Niño Jesús» (41), podemos observar que el Diablo y el Niño Jesús no representan valores opuestos; por el contrario, pueden intercambiarse. Ello se corresponde con el mito citado, pues ahí tampoco son ideas radicalmente opuestas. Por un lado, el origen del mal estaría en el bien: Jesucristo es creador del bien y de Supaya, hacedor del mal. Y, por otro lado, el bien y el mal conviven en el presente como fuerzas contrarias en perpetua tensión («todo hombre tiene de Dios y de Supaya»).

Por todo lo dicho, en el mito “Supaya” y en el poemario, los dioses no son considerados puramente buenos ni puramente malos, son, ante todo, poderosos. Ratificando ello, un chilcano manifiesta: «el Niño no premia ni castiga» (33). Entonces, podemos colegir que la religión, en las culturas precolombinas, no interpreta la realidad de modo maniqueo como sí lo hace el catolicismo.

Además, ambas humanidades, el de Jesucristo y el que adviene después de su muerte, corresponden a dos períodos temporales diferentes, el pasado (la primera humanidad) y el presente (la segunda). Estos períodos son opuestos y excluyentes, pues uno debe ser destruido para que el otro pueda existir. Pero, al mismo tiempo, interdependientes, ya que el mundo actual estaría en el origen del mundo antiguo y, a la vez, constituiría su respuesta.

A partir de este mito y otros, Alejandro Ortiz señala que la interconexión de ideas antitéticas es fundamental para comprender la cosmovisión del hombre andino; por ejemplo, en el mito de “Supaya”, la relación entre el bien y el mal nos da luces sobre su universo moral, y la relación de ambas humanidades, sobre su sistema temporal. Esta capacidad de interconectar oposiciones está en la base del

pensamiento andino. Es una operación denominada *tinkuy* que, en quechua y en aymara, significa encuentro de contrarios.

El *tinkuy* aplica en la práctica o en la vida real la noción de los opuestos complementarios<sup>40</sup> que también opera en el discurso mítico. Precisamente por su concreción, el *tinkuy* es considerado un rito, aunque, evidentemente, no se desliga del discurso mítico. Mito y rito están profundamente vinculados:

el mundo es lo interpretado y comprendido en el relato [mítico, pero] (...) esa interpretación nunca es fija (...) es necesario hacerla acción, actualizarla, ritualizarla, moverla, pues de ese movimiento depende el dinamismo, la pervivencia y constante apertura [de su mundo]. (Rivara 2005: 149)

El *tinkuy* obedece a un principio dialógico porque busca el intercambio y diálogo con el otro, con la idea opuesta. Pero, además de ser una cadena de encuentros, también lo es de enfrentamientos; por eso, puede manifestarse en forma de peleas rituales. En el poemario, este acto de convergencia conflictiva se produce entre la cultura andina y la occidental. Los chilcanos deben articular creativamente los discursos disímiles de ambas culturas<sup>41</sup>, lo que deriva en identidades escindidas por el encuentro tensional entre dos sistemas culturales contrarios que se vuelven complementarios al momento de constituirlos como sujetos.

Ellos, aunque están afiliados a la iglesia católica y asumen sus divinidades, dejan de asumir el dogma maniqueo de esta y, además, proyectan un panteísmo

---

<sup>40</sup> En ese sentido, lo que busca el *tinkuy* es restablecer el *yanantin*, es decir, restablecer el principio de polaridades: un polo no puede existir sin el otro, los dos juntos forman una totalidad. Debemos aclarar que dicha totalidad si bien mantiene cierta estabilidad, no es una unidad cerrada y armónica, ya que el peligro del desequilibrio es constante.

<sup>41</sup> Pierre de Zutter recalca que el resultado del *tinkuy* nunca es definitivo, «no se trata pues que uno de los elementos aplaste o derrote al otro. La oposición no es a “muerte”, sino “a vida”. De la oposición nace la vida, el ámbito de la fecundidad y la reproducción» (1978: 100).

religioso. Este panteísmo, como indica Martha Bermúdez, se asocia a la experiencia gozosa y saludable de la unión del ser humano con la naturaleza:

Los plátanos de la Isla,  
el algodón, los membrillos,  
las uvas de Borgoña,  
el girasol, las abejas,  
los muchachos, las muchachas

haciéndose el amor  
entre los maizales (50)

Por lo tanto, en la comunidad se produjo un sincretismo religioso. Los chilcanos dialogan sobre la base del *tinkuy* con una cultura distinta, como la occidental y su discurso católico, y logran articularla desde su propia cosmovisión. Es decir, la incorporación se efectúa a partir de su experiencia cultural propia, a partir de la especificidad de su cultura.

Gracias a este principio dialógico del hombre andino, en el nivel contextual, la acción evangelizadora no removi6 significativamente los fondos aborígenes, a pesar de que su avanzada homogeneizadora, después de la conquista española, se sentía irresistible e inexorable. En ese sentido, consideramos el sincretismo (el religioso, entre otros) como un mecanismo de resistencia frente a la cultura opresora y sus estrategias de dominación. Una de estas estrategias fue traducir la acción evangelizadora no solo en la práctica misma de la religión, sino también en la construcción de notables edificaciones dedicadas al culto. Uno de “Los epigramas del maestro Anselmo Hurtado” refiere este tipo de construcciones y sugiere la factura de un arte barroco:

La catedral de Chilca (...).  
 Es rica porque Chilca era muy rica  
 cuando Carlos de España la fundó.  
 Tiene más ángeles y santos  
 que la iglesia de Lurín  
 (y tenía mucho oro hasta que lo robaron).

Es más alta que todas las casa de Chilca  
 una encima de la otra. (63)

Existen algunos habitantes de la comunidad chilcana que no pertenecen a la Hermandad. A ellos se les denomina los «gentiles»: «Aquí todos somos de la Hermandad del Niño. / Pocos son los gentiles» (15). Para comprender el sentido de esta palabra, recurriremos a la definición ofrecida por Juan Ansión en su clásico libro *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayaucho* (1987).

El término los «gentiles», según el autor, refiere a los hombres que habitaron nuestras tierras antes de la llegada de los españoles. Precisamente por su anterioridad cronológica a la conquista y, por ende, a la difusión de los preceptos cristianos, Ansión señala que «el término gentil, utilizado tanto en quechua como en español, originalmente quiere decir pagano, no creyente, de acuerdo al sentido bíblico» (89).

En el poemario, se asume esta idea, es decir, que los gentiles son sujetos pertenecientes al pasado, y no profesan la religión católica o tienen otras creencias: «(Jacinto Palma, el viejo, / se volvió evangelista por divorcio)» (15). Evidentemente, no se refiere a los gentiles del pasado prehispánico, sino a los gentiles pertenecientes a una época anterior a la generación actual. Se trata de los hombres más antiguos o fundadores de la comunidad, a los que algunos

habitantes consideran «más antiguos que el viento / y las arenas (y casi como el mar)» (67).

En general, a todos los miembros de la comunidad chilcana se les representa como sujetos pertenecientes a la cultura oral. En esta cultura, los factores externos o situacionales dominan la atención porque lo que se busca es dar respuestas a la vida real, no se emite un juicio en base a hechos abstractos. Por ello, los chilcanos, pertenecientes a la Hermandad, asimilan la religiosidad como una experiencia o acto colectivo, no como una idea abstracta. Así, reafirmamos el sincretismo religioso, ya que ellos interiorizan el mensaje eclesiástico no por el mensaje *per se*, sino por estar arraigado en su itinerario vital.

A partir del análisis de la megametáfora «la consagración al Niño Jesús es la integración de la comunidad», se pudo distinguir que para los chilcanos la función social y religiosa es una. La religiosidad se manifiesta cuando todos están juntos, trabajan en común y los beneficios son en común; y la irreligiosidad, cuando uno o más miembros no realizan sus deberes comunales (relatado en el poema “Mi hermano”) o se apartan de la Hermandad (chilcanos que migran). En pocas palabras, la religiosidad es sinónimo de solidaridad y la irreligiosidad, de individualismo.

Hasta aquí, hemos visto la presencia de discursos que, a pesar de su filiación sociocultural disímil, pueden convivir y correlacionarse en un mismo texto: el mito prehispánico y el discurso religioso en su versión de cristianismo popular. En el siguiente apartado, se sumará la prédica de la modernización. Sin duda, la

coexistencia de estos tres confiere un importante espesor al tejido histórico de la obra.

#### **3.4.4.2 La cultura de la reciprocidad y el diálogo**

El discurso mítico se encuentra materializado en las prácticas rituales. En *Crónica*, observamos un rito muy conocido: la reciprocidad. Esta praxis cultural permite las relaciones entre el individuo y la comunidad o entre la comunidad y las divinidades. En síntesis, es un modo de comportamiento con el otro. En la obra, esta relación se establece entre la comunidad chilcana y los arrieros de Huarochirí. Los primeros entregaban la sal de sus salinas a los segundos a cambio de que limpiaran los canales de regadío que traían, desde las alturas de Huarochirí, el agua de las lluvias a su comunidad.

Sin embargo, este intercambio no es entendido como un contrato económico, reviste, como señala Giogio Alberti y Enrique Mayer, en *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos* (1974), «formas de comportamiento ceremonial» (21). Es decir, entraña, como toda práctica ritual, una dimensión simbólica. Desde esta dimensión, la reciprocidad es un intercambio moral dada por la costumbre. Es una costumbre porque su continuidad cultural o continuidad productiva depende de esta relación, en ella va su propia existencia. Por ser tan esencial en la vida del hombre andino, su difusión no es necesaria; por eso, un chilcano expresa: «Y es costumbre y así es. Aunque no es ley ni en boca de / los hombres / ni en la boca bendita del Señor» (30).

Otra noción importante para poder comprender las relaciones de reciprocidad es la cortesía. Así como los bienes que se intercambian poseen un valor simbólico, la manera en el que se brinda o recibe la ayuda también se realiza de forma simbólica. No se entrega de cualquier manera porque sino representaría una ofensa. Ese valor simbólico es el amor o la voluntad con el que se entrega un bien o trabajo.

En el poemario, ambas partes actúan con cortesía. Los arrieros limpian los acueductos con esmero aplicando su arte: «Así eran, pues, los artes de los arrieros de la sal / —sobrinos de los Incas, / Ellos limpiaban los canales como les enseñaron desde / antiguo (...)» (19), mientras los chilcanos reciprocen en un marco de festejo: «Nosotros los honrábamos con sal. Dos cosechas de sal de / las Salinas. / *Y es la primera en la fiesta de Pallas, donde el mar es / azul. La segunda / en la fiesta de los Santos Difuntos, donde baja la / niebla y el sol viaja*» (19). Debido a que asumen el nivel simbólico de la cortesía, los chilcanos homologan esta relación de reciprocidad con una relación amorosa: «Pucha madre, los arrieros de Huarochirí morían por la / sal como esta santa tierra moría por el agua. / Era un casorio bueno, con uva y chirimoya» (19).

Además, existen dos tipos de intercambios recíprocos: el simétrico, cuando se devuelve el mismo bien que fue entregado; y el asimétrico, cuando lo recibido no corresponde a lo dado. En *Crónica*, se aplica la reciprocidad asimétrica: los chilcanos entregan un bien (la sal) y los arrieros un servicio (limpian los canales de regadío) que implica un bien (el agua dulce de sus lluvias). Uno proporciona lo que al otro le falta. Este tipo de intercambio se debe a que ambos grupos



pertenecen a zonas geográficas distintas que dificultan el abastecimiento del bien que solicitan.

Generalmente, en las áreas desérticas, aparece en la superficie una salina, es decir, una extensión de tierra árida cubierta de costras de sal como consecuencia de la elevada evaporación que sufren los mantos de agua subterránea muy salada. Chilca es un ejemplo de ello, está ubicado en el desierto costero al sur de Lima y posee sus salinas. En cambio, el pueblo de Huarochirí, ubicado cerca de los Andes y con temperaturas negativas (de hasta 25 grados bajo cero), no las posee porque no está acondicionado para la formación de depósitos salinos. Por eso, en el intercambio de bienes, los arrieros de Huarochirí solicitan la sal que los chilcanos pueden brindarle gracias a sus salinas. En reciprocidad, los arrieros, al limpiar los canales de regadía, les facilitan el agua de sus lluvias, ya que, en los desiertos como Chilca, la lluvia es muy escasa e irregular.

Hablamos, entonces, de la reciprocidad entre dos pisos ecológicos, entre yunga (Chilca) y janca (Huarochirí). Es un intercambio consuetudinario entre los poblados que viven en esa verticalidad. Esta práctica bilateral dejó de realizarse debido a la invasión del mar en las salinas, ya que sin la sal los chilcanos no pueden reciprocitar con los arrieros. Ello sumió a la comunidad en una calamitosa sequía por la falta de suministros de agua para irrigar sus cultivos.

En *De Adaneva a Inkari*, se analiza un mito que nos ayudará a comprender el sentido que adquiere la presencia de sequías para el hombre andino. Dicho mito es “Roal” (Cfr. 35-37) y explica el origen de la estirpe de los incas. Ahí, se relata

que, en los tiempos primigenios, moraban los «ñaupa-machu» (35) (o gentiles), hombres cuyo enorme poder los envanecía. En castigo a su soberbia, Roal, su hacedor, creó el Sol y ordenó su salida, entonces, los ñaupas, enceguecidos por los destellos del astro, se ocultaron en pequeñas casa. «La tierra se volvió inactiva» (36) y los Apus (o espíritus de las montañas) crearon a Inkarrí y Qollarí, un hombre y una mujer llenos de sabiduría, y ordenaron a Inkarrí fundar un pueblo. Después de varias peripecias, levanta su ciudad en Cuzco y a sus descendientes los envía por diversos lugares.

En este mito, la sequía («la tierra se volvió inactiva») representa el límite temporal entre dos mundos antitéticos: el pasado caracterizado por la oscuridad y los hombres soberbios, y el presente, por la luminosidad y los hombres sabios. En ese sentido, la sequía es concebida como el anuncio de un cambio positivo. Sin embargo, Alejandro Ortiz nos previene de que también puede ser síntoma de un cambio calamitoso. Entonces, concluye que la metáfora mítica equipara la sequía (y el terremoto) con un cambio violento, aunque la valoración de ese cambio varía de acuerdo a los propios intereses del narrador (Cfr. 33).

En el poemario, como en el mito, la sequía es un signo del advenimiento de un orden nuevo. El mundo se voltea (antitética al precedente) con este nuevo orden. En la obra, este nuevo orden se manifiesta cuando la comunidad (antiguo orden) empieza a disolverse con cada chilcano que decide migrar. Por eso, a este período, lo denominamos la primera época de deterioro. Sin embargo, un anuncio agradable como la vuelta de las salinas no representa el inicio de un período halagüeño; por el contrario, inaugura el segundo período de deterioro. Esto

sucede porque las salinas vuelven «con diques y capital» (7), en otras palabras, (a)trae un signo sociocultural negativo, la urbanizadora.

Esta resulta una presencia negativa, pues, con ella, se generan espacios exclusivos y excluyentes vigilados de modo neocolonialista por los mastines. Se establecen divisiones y jerarquías donde antes todo era del común. Los que valientemente permanecen en Chilca son testigos de este drama; por ejemplo, en el penúltimo poema, la madre chilcana comenta que su hijo «Nada conoce de la Hermandad del Niño. / La memoria de los antiguos es un reino de locos y difuntos» (71). Además, en el presente, el trabajo de las personas no adquiere un valor simbólico, como en el caso de la reciprocidad; por el contrario, su valor es mundano, es monetario: «[Mi hijo] sirve en un restaurant de San Bartolo (80 libras al mes (...))» (71).

Sin embargo, la acomodación a estos cambios no será pasiva, los chilcanos no se entregan resignados a esos cambios que los desplazan culturalmente. Ellos se enfrentan a esta nueva realidad, a pesar de los límites reconocidos, aplicando estrategias de resistencia. Por ejemplo, en los siguientes versos enunciados por la madre chilcana: «Entonces le hago señas con el lamparín y recuerdo como / puedo las antiguas oraciones» (71), Jill Albada advierte la aplicación de dos estrategias: «el uso del lamparín, tanto pragmático cuanto simbólico como signo de esperanza, y la fe que continúa en el centro religioso del Niño Jesús de Chilca, sugerida por la acción de rezar» (1998: 353).

Los chilcanos, tomando como paradigma el discurso de la madre chilcana, intentan recobrar los lazos con la tradición y, así, resistir a los embates de la

modernización. Ellos luchan por sobrevivir culturalmente porque guardan la esperanza de que, en el presente, se retomen los valores que caracterizaban a la sociedad del primer período: la convivencia en el diálogo, en la reciprocidad y en la fe.

Debemos enfatizar que la obra apunta a retomar los valores de la primera época, no de dar marcha atrás en la historia. El pasado no es el referente edénico al que se debe retornar; por eso, la nostalgia no da pie a una idealización o a una reconstrucción idílica de la comunidad. Por el contrario, dentro de los límites de la memoria, se basa en la realidad, debido a ello se nos expone que si bien el pueblo chilcano vivió una época de esplendor, esta fue modesta: «No era maná del cielo pero había comida para todos y / amor de Dios» (19).

Se trata de que la historia pasada se convierta en un punto de apoyo para esclarecer el presente y prefigurar el futuro. A partir de esta aclaración, podemos hablar de la configuración de una utopía social en el poemario. Este término, utopía, es, en el lenguaje corriente, sinónimo de ilusión, de falta de realismo, de irracionalidad; sin embargo, como señala Gustavo Gutiérrez, en *Teología de la liberación. Perspectivas* (1984), esta palabra presenta otros lineamientos semánticos. Estos lineamientos fueron trazados en la célebre *Utopía*, de Tomás Moro, donde se propone una ciudad del futuro, algo por realizar, no el regreso a un paraíso perdido que sí sería un proyecto ilusorio. De la misma manera, en *Crónica*, se plantea la imagen de una sociedad cualitativamente distinta para el futuro.

Gustavo Gutiérrez señala que el pensamiento utópico surge, fundamentalmente, de la interrelación de dos aspectos: la denuncia y el anuncio. El primero consiste en el rechazo del orden existente, una denuncia global que quiere ir hasta la raíz del mal. Por eso, el pensamiento utópico es revolucionario. Esta denuncia, además, posee un carácter retrospectivo, pues, en buena parte, las deficiencias dan lugar al surgimiento de la utopía. En la obra, se denuncia un estado de cosas insostenible: los comuneros se han dispersado deteriorando sus lazos de comunicación («Ni a quién quejarme ahora» (57)), el valor del otro reside en su fuerza productiva sin ningún halo simbólico y se acepta con resignación la ausencia de su patrono religioso, el Niño Jesús, símbolo que unía a la comunidad.

El segundo aspecto consiste en anunciar lo que todavía no es, pero que será. Es el campo de la imaginación creadora que propone los valores alternativos a los que son rechazados para instaurar un orden de cosas distinto. En ese sentido, el anuncio posee un carácter prospectivo: lleva la utopía hacia adelante, hacia el futuro. Debemos resaltar que los dos aspectos mencionados se exigen mutuamente: «la denuncia se hace, en gran parte, en función del anuncio, pero este, a su vez, supone el rechazo que le señala con claridad sus límites hacia atrás: lo que no se quiere» (Gutiérrez 1984: 298). Por ello, en el poemario, los valores que se desean establecer —que son los valores comunales— suponen la negación de los valores que se denuncian. El proyecto utópico de la obra es reconstruir una sociedad moderna que retome los valores comunales del diálogo, la reciprocidad y la fe.

La utopía no anuncia algo que va suceder sin nada más que las buenas intenciones, la utopía lleva una acción en el presente que se articula con el anuncio y la denuncia. Gutiérrez lo explica así: «entre la denuncia y el anuncio está, al decir de Freire, el tiempo de la construcción, de la *praxis* histórica. Es más, denuncia y anuncio sólo se pueden realizar *en la praxis*» (298). En *Crónica*, el proyecto utópico trazado no es una ilusión, sí es posible el surgimiento de una nueva sociedad, de nuevas relaciones entre los hombres porque, a la luz de la experiencia, se puede afirmar que, debido a la permeabilidad de su comunidad dialógica, los chilcanos han sabido adaptarse tenazmente ante situaciones adversas; por ejemplo, lograron un admirable sincretismo religioso superando el modelo homogeneizador de la invasión española.

Abolir el presente estado de cosas y reemplazarlo por otro cualitativamente distinto es un proceso que implica una revolución cultural y, a la vez, un tipo de hombre revolucionario. Desde la perspectiva de la obra, este hombre no solo es un sujeto revolucionario, también, es un hombre de fe. Ambas ideas, la revolución y la religión, no son antitéticas; por el contrario, se complementan. Este vínculo es evidenciado por la corriente ideológica denominada Teología de la Liberación que influye en el tercer Cisneros. Esta corriente propone la imagen de un cristiano que, más allá de conocer el mensaje bíblico, tiene la tarea de construir un nuevo mundo, pues, como señala el sacerdote peruano, «ha tomado conciencia clara de la amplitud de la miseria y, sobre todo, de la situación de opresión y alienación en que vive la inmensa mayoría de la humanidad. Estado de cosas que representa una ofensa al hombre, y, por consiguiente, a Dios» (1984: 83).

Este cristiano considera que lo esencial del mensaje evangélico es el amor al prójimo como a uno mismo; en ese sentido, cree profundamente que todos somos iguales porque todos somos hijos de Dios. Por esta razón, el pecado es sinónimo de injusticia, de despojo, de disidencia entre los hombres. A partir de ello, se genera la correspondencia entre la fe y la utopía que propone el poemario. La fe nos hace conocer el valor de la comunión con Dios que se manifiesta en la construcción de una sociedad más justa —la utopía— e inversamente nos hace ver que toda injusticia es una ruptura con él.

Precisamente por el deseo de construir una sociedad más igualitaria, en *Crónica*, se pone énfasis en el diálogo. Este es presentado como una de las formas más importantes de humanización de las relaciones intersubjetivas dentro del marco de la modernidad. Para abrir el diálogo, es fundamental la asimilación y respeto por el otro. Un procedimiento poético que demuestra esta inclusión es la «poliacroasis». Este término, planteado por Tomás Albaladejo (2009), viene del griego «polý» (numeroso) y «akróasis» (audición), y consiste en precisar cómo un locutor se dirige a varios alocutarios al interior de un poema.

En “Otra muerte del Niño Jesús”, se emplea la poliacroasis cuando se afirma: «Adiós plantita del ají, plantita de la ruda, plantita / del rocoto. / Adiós luciérnagas, lagartos, alacranes» (57). Aquí se observa cómo la locutora se dirige a seis alocutarios representados<sup>42</sup>, que podríamos clasificar en dos grupos: las plantas y los animales.

---

<sup>42</sup> El alocutario representado es el personaje que escucha lo que dice el locutor, quien emplea el «tú» u otro modo nominal para hacerlo evidente.

En vez del monólogo autoritario, la locutora propone un dialogismo poético que le permite expresar su respeto, reconocimiento y cariño hacia el mundo natural con la que se interrelaciona diariamente. También, con esta invocación, evidencia el panteísmo de la comunidad asociado a la experiencia saludable de la unión del ser humano con la naturaleza. De esta manera, la poliacroasis como procedimiento pone de relieve la utopía dialógica que sustenta Cisneros a lo largo del poemario. Una utopía que abre la posibilidad del diálogo intercultural, un diálogo o conversación que debería ser el núcleo de la existencia humana.

Es importante apuntar, como lo hace Camilo Fernández (2014), que la poliacroasis se asocia a la noción de poesía intercultural. Esto sucede porque la poesía intercultural se nutre de las culturas prehispánicas (el otro) para realizar una crítica del logocentrismo occidental y la poliacroasis, dentro del discurso poético, también asimila de manera horizontal la voz del otro para desestimar la exclusividad de un locutor sin posibilidad de diálogo con otros. En ese sentido, la poesía intercultural puede leerse como metáfora de la fraternidad y la poliacroasis como la manifestación de ella en el discurso poético.

En conclusión, en este poemario, se cuestiona abiertamente la crisis de los valores éticos en la modernidad donde prima el discurso económico y tecnológico que deshumaniza al hombre dejando de lado su rica creatividad (evidenciada, por ejemplo, en el sincretismo religioso) y dimensión intersubjetiva (cimentada en la cultura del diálogo). Frente a esta modernidad hegemónica, se propone una utopía que abre la posibilidad de construir otra modernidad, una modernidad periférica, donde el progreso económico y tecnológico implique un auténtico desarrollo



humano. Desde aquí, la propuesta de esta obra adquiere mayores dimensiones, pues lo que busca, finalmente, es poder contemplar y desarrollar una interculturalidad fecunda y enriquecedora, ese crisol de culturas que habita en América Latina.

#### **3.4.4.3 Sobre el sujeto migrante: análisis de “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”**

El poemario es una muestra palpable de heterogeneidad cultural. La heterogeneidad, propuesta por Cornejo Polar, no es un concepto abstracto, está firmemente anclado en la interacción de sociedad, cultura e historia. Por ello, Cornejo Polar distingue dos tipos de heterogeneidad: la básica y la discursiva. La primera es la heterogeneidad que se produce en el mundo. Esta noción, según Raúl Bueno, «no es un sobreentendido pasado por alto en la reflexión de Antonio Cornejo Polar, sino un punto de partida en el estudio de lo real, y también una categoría de análisis» (2004: 29).

El segundo es un tipo de heterogeneidad en que la forma discursiva evidencia el impacto del universo heterogéneo que representa. Dicho impacto es inevitable, puesto que, como señala Bueno, a partir de los planteamientos de Cornejo Polar, «hay heterogeneidad discursiva porque hay dinámica de transculturación generadas por la heterogeneidad del mundo» (34).

Una forma destacada de las dinámicas de la heterogeneidad es la transculturación que consiste, como su nombre lo indica, en el «traslado de componentes culturales de un grupo a otro. Componentes de las más diversa

índoles, desde contenidos y signos hasta tecnología y otros productos» (Bueno 2004: 32). En *Crónica*, los locutores han pasado por un proceso de transculturación: son indígenas cristianizados. En otras palabras, son sujetos profundamente heterogéneos desde la invasión española, en la que ingresa un distinto *episteme* de cultura: la occidental hispanoparlante, cristiana, capitalista y escrituraria.

Luego, con la migración a la capital, se complejiza la heterogeneidad constitutiva de los chilcanos. A continuación, abordaremos la categoría de sujeto migrante, el sujeto heterogéneo por antonomasia. Para ello, analizaremos el último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”.

Leamos:

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.  
 Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla.  
 Y era azul.  
 Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que  
 hay muchas).  
 Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y  
 habitan los leones).  
 Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas  
 de ruda.  
 Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador,  
 pobres entre los pobres.  
 Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena:  
 Gentes como arenales en arenal.  
 (Sólo saben del mar cuando está bravo y se huele en el  
 viento).  
 El viento que revuelve el lomo azul de la ballena muerta.  
 Islote de aluminio bajo el sol.  
 La que vino del Norte y del Sur y solita brotó de las  
 corrientes.  
 La gran ballena muerta.  
 Las autoridades temen por las aguas: La peste azul entre  
 las playas de Conchán.  
 La gran ballena muerta.

(Las autoridades protegen la salud del veraneante).  
 Muy pronto la ballena ha de podrirse como un higo maduro  
 en el verano.  
 La peste es, por decir, 40 reses pudriéndose en el mar  
 (o 200 ovejas o 1000 perros).  
 Las autoridades no saben cómo huir de tanta carne muerta.  
 Los veraneantes se guardan de la peste que empieza en las  
 malaguas de la arena mojada.  
 En los arenales de Villa El Salvador las gentes no reposan.  
 Sabido es por los pobres de los pobres que atrás de las  
 colinas  
 flota una isla de carne aún sin dueño.  
 Y llegado el crepúsculo —no del océano sino del arenal—  
 se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del  
 maestro carnicero.  
 Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.  
 Y a medianoche luchaban con los pozos donde espuman las  
 olas.  
 La gran ballena flotaba hermosa aún entre los tumbos helados.  
 Hermosa todavía.

*Sea su carne destinada a 10,000 bocas.  
 Sea techo su piel de 100 moradas.  
 Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del  
 verano. (75-76)*

A partir del título, “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”, podemos deducir que el poema nos relatará un suceso imprevisto. Primero, nos revela que el hecho inesperado es la llegada de una ballena en las aguas de Conchán, «gran ballena muerta» que, luego, se convertirá en un gran problema para las autoridades preocupadas por la salud de los veraneantes. Finalmente, la gente de Villa El Salvador enterados de este anclaje se une para beneficiarse del cuerpo de la ballena: su carne, piel y aceite.

Jill E. Albada, en su artículo “Las relaciones del poder en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*” (1998) —estudiado anteriormente—, señala que este poema sí

guarda coherencia con los demás poemas porque entre la gente de Villa El Salvador se incluye a los chilcanos que optaron por migrar a la capital, Lima. Por tanto, no se pone en escena la figura de un hombre migrante, sino la de una colectividad que se desplaza del campo a la ciudad. Pero, como bien refiere Albada, «se desplaza el centro de Chilca, pero no se aniquila» (356).

El desplazamiento espacial no hace tabla rasa de las experiencias pasadas; por el contrario, ambos espacios socioculturales y tiempos se articulan afectiva y cognitivamente. Por eso, la condición del migrante dista mucho de la del viajero, quien solo «observa y presenta el mundo sin interiorizar los debates, ni asumir personalmente los nuevos ejes culturales como necesarios recursos de vida» (Bueno 2004: 38).

El crítico peruano, Antonio Cornejo Polar, en sus últimos trabajos, “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas” (1995) y “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” (1996), se dedicó a formular una hermenéutica que diera cuenta del fenómeno migratorio a partir de las manifestaciones literarias peruanas y, por consiguiente, considerara al migrante como sujeto de expresión literaria. Estos estudios, como él aspiraba, le permitieron ver con más claridad la intensa heterogeneidad de la literatura latinoamericana. A partir de sus planteamientos, estudiamos la representación del sujeto migrante en la obra.

Cornejo Polar señala que los valores de los tiempos y espacios socioculturales, en el discurso del migrante, están acumulados sin fusionarse: nunca confunde el ayer/allá con el hoy/aquí o, en todo caso, estos dialogan de

manera abierta e inconclusa (dialógicamente). Aunque, precisa, la experiencia del ayer/allá, al inicio de su aventura itinerante, condiciona su modo de inserción en otro espacio sociocultural. Según el crítico, este condicionamiento lo deja expuesto a fenómenos sincréticos; sin embargo, no produce un discurso sincrético, ya que su conciencia está más atenta a la acumulación y no a la síntesis.

Todo ello vuelve más complejo aprehender las operaciones cognitivas del migrante, pues si bien no está dispuesto a sintetizar sus distintas experiencias de vida, tampoco le es posible mantenerlas sin comunicación entre sí. Entonces, podríamos colegir que dicho condicionamiento torna aún más intensa la añoranza o el «nostalgia» (Cornejo 1995: 103) de lo que se dejó ayer/allá.

En este poema, podemos identificar el condicionamiento de la experiencia del pasado en el proceso de inserción urbana del migrante. Percibimos un condicionamiento espacial y otro cognitivo. Los chilcanos, antes de migrar, habitaron en medio del desierto costero del Perú; luego, migran a Villa El Salvador, un espacio físico que evoca su lugar de origen, pues también es un desierto costero:

(...) las gentes de Villa El Salvador,  
pobres entre los pobres.  
Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena:  
Gentes como arenales en arenal.  
(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huele en el  
viento).

En este último verso, podemos colegir que este alejamiento del elemento vital que es el mar («(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huele en el viento)») se debe a una experiencia anterior que los condiciona fuertemente a distanciarse de

este, aunque deban vivir «como arenales en el arenal». Dicha experiencia otorga al mar un signo negativo: el mar inundó las salinas, siendo estas la fuente de su bienestar social.

Por otro lado, al hablar de condicionamiento cognitivo nos referimos a los códigos culturales que el migrante tiende a repetir en la ciudad. En el poema que nos convoca, el conocimiento mítico de los habitantes de Chilca no va perder su actualidad, aunque hayan migrado a Lima. Veamos los primeros versos:

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.  
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla.  
Y era azul.  
Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que  
hay muchas).  
Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y  
habitan los leones).  
Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas  
de ruda.  
Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador,  
pobres entre los pobres.

Los chilcanos migrantes repiten que la ballena varada «solita brotó como los hongos o las hojas de ruda». De esta manera, la ballena adopta los contornos de una aparición, pues no tiene un origen claramente identificable en un tiempo preciso. Sin embargo, ello resulta verosímil dentro del sistema de pensamiento andino, ya que se introduce una suerte de *ille tempore* («en aquel tiempo») que, desde la percepción mítica, es un tiempo sagrado, un momento cósmico decisivo en el que el tiempo profano y su devenir quedan suspendidos (Cfr. Eliade 1991). Se ve así cómo los chilcanos, desde sus propios códigos culturales, interpretan ese suceso importante reactualizando, a partir de la llegada de la ballena, un tiempo mítico, donde también se proyectan ellos al invocarlo.

El presente del migrante, como indica Cornejo, se encuentra, generalmente, en el orden de la necesidad, es decir, se ve forzado a movilizarse. En *Crónica*, algunos chilcanos abandonan sus hogares, debido a la crisis sociocultural que atraviesa su comunidad. Ya en Lima, deben luchar por sobrevivir no solo culturalmente, sino físicamente. Por eso, aunque no pierden su carácter comunal, deben regirse por un imperioso pragmatismo. Leamos estos versos:

Y llegado el crepúsculo —no del océano sino del arenal—  
se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del  
maestro carnicero.  
Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.  
Y a medianoche luchaban con los pozos donde espuman las  
olas.  
La gran ballena flotaba hermosa aún entre los tumbos helados.  
Hermosa todavía.

La comunidad encuentra una solución práctica para satisfacer sus necesidades vitales, actúa audazmente frente a la carencia: se apodera de la carne de la ballena varada o «la peste azul». Ellos son conscientes de que deben luchar por la supervivencia cotidiana y lo hacen juntos renovando, así, su comunión. Por ello, el hacha, como figura representativa de esta lucha, simboliza, para Albada, la unidad colectiva. En los últimos versos, dicha unidad, que evoca la época dorada en Chilca, es ratificada porque el trabajo en común de los migrantes produce beneficios que también son en común.

*Sea su carne destinada a 10,000 bocas.  
Sea techo su piel de 100 moradas.  
Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del  
verano.*

Este ejemplo de pragmatismo (presente) y de cultura comunal-mítica (pasado) nos revela que las operaciones cognitivas que se desarrollan como migrante van a sumarse a las ya desarrolladas como poblador chilcano. De esta manera, vemos operar el sincretismo como mecanismo de resistencia y autoafirmación frente a una realidad adversa. Y, así, se demuestra que, debido al desplazamiento migratorio, la colectividad está invitada (o condenada) a hablar desde más de un lugar. Es un yo dinámico escindido: el viejo, representado por las tradiciones de su lugar de procedencia; y el nuevo, que comporta la incorporación de nuevas pautas culturales.

Cornejo Polar, también, plantea una «retórica de la migración». Esta se caracteriza en el temple nostálgico o en el «nostalgir». Este tono de añoranza se debe a la contraposición de dos imágenes: por un lado, la ciudad o el punto de llegada, que es visto «como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario» (1996: 839); y, por otro lado, la naturaleza o el origen campesino, que es «señal de plenitud y signo de identidades primordiales» (1996: 839).

En el poema, la ciudad se configura como un espacio hostil en tanto sus agentes representativos (veraneantes y autoridades) se muestran indiferentes ante la posible pandemia a la que están expuestos los «pobres de los pobres» de Villa El Salvador y, entre ellos, los migrantes de Chilca, debido a la putrefacción de la ballena varada. Este grupo hegemónico solo se preocupa por su bienestar: «Los veraneantes se guardan de la peste»; o el bienestar de otro del mismo grupo que, en realidad, manifiesta, de manera soterrada, un interés particular: «(Las



autoridades protegen la salud del veraneante)». De este modo, se coloca en el margen al grupo popular, la gente de Villa El Salvador, quienes, además, revelan un modo de ver la realidad diferente al del primer grupo.

Los dos grupos mencionados presentan sendas perspectivas de un mismo hecho: para los primeros, el anclaje de la ballena significa un acontecimiento infausto, una amenaza para la vida oficial, mientras que, para los segundos, representa un suceso beneficioso. Por eso, cuando se comunica la relación entre las autoridades y los veraneantes con la ballena muerta, esta es denominada «la peste azul»; en cambio, cuando se refiere la relación entre la gente de Villa El Salvador con el animal marino, esta se califica como «isla de carne sin dueño».

Los migrantes, astutamente, convierten la experiencia negativa de la muerte de la ballena en una experiencia positiva, convierten la dificultad en un beneficio. Por un lado, comer su carne y utilizar su aceite para preparar las frituras del verano evocan la siguiente figura: la celebración de la vida. Ello se debe a que cuando el hombre come, desde la perspectiva bajtiniana, triunfa sobre el mundo:

En *el comer* (...): el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas (...). *Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante*. El hombre *vencía al mundo*, lo engullía en vez de ser engullido por él; la frontera entre el hombre y el mundo se anulaba en un sentido que le era favorable. (Bajtín 1998: 252-253)

En el poemario, siguiendo este enfoque, el comer deja de ser un acto biológico para convertirse en un acontecimiento social que expresa el triunfo del trabajo colectivo, de la vida sobre la muerte. Aunque, sin perder el tono festivo de su situación, debemos precisar que más que celebrar la vida, celebran su

sobrevivencia; por eso, el locutor no describe cómo los habitantes engullen esa gran comida, sino cómo la distribuyen.

Por otro lado, hacer el techo de su vivienda a partir de la piel del animal y utilizar su aceite para generar la luz son imágenes que transmiten una sensación de calidez, de protección. Más aún, la propia luz puede simbolizar la esperanza, la fe; en suma, una mirada optimista hacia el futuro.

El sentido de triunfo en el hombre migrante se condice con lo expuesto por Cornejo, en el artículo “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. Ahí señala que, además del temple nostálgico, la retórica del migrante se caracteriza por un sentido triunfalista, ya que su experiencia es una historia de logros, el principal de todos es volver a construir su vida en otra tierra. Pese a todas las penurias, los migrantes logran, con fuerza y energía, hacer suyo ese espacio ajeno y hostil. Por ello, Cornejo declara que «triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante» (1996: 840).

Este tono de esperanza con el que culmina el poema, en realidad, está presente en todo el poema, puesto que Villa El Salvador simboliza la esperanza en el futuro: por un lado, los comuneros son capaces de reconstruir un nuevo grupo cultural en otro espacio y otro tiempo; y, por otro lado, el nombre que lleva trasluce una función esperanzadora. Finalmente, debemos advertir que, paradójicamente, el mismo mar que desencadenó el infortunio de la Hermandad, ahora lleva el alimento en gran abundancia a los pobres de Villa El Salvador y, entre ellos, a los

chilcanos migrantes; de esta manera, se reafirma la relación dolorosa y amorosa entre los chilcanos y el mar.

## CONCLUSIONES

1. Proponemos una periodización de la recepción crítica sobre la obra poética cisneriana que consta de tres etapas: a) Etapa de enfoques estilísticos y de reconocimiento de influencias literarias de tradición no castellana (desde 1965 hasta 1980) (José Miguel Oviedo, José Morante, Mirko Lauer, William Rowe, Roger Zapata); b) Etapa de reconocimiento de influencias literarias de tradición castellana y de consolidación de los enfoques estilísticos (desde 1980 hasta 1995) (Enrique Russell, Antonio Cornejo Polar, Julio Ortega, James Higgins); y c) Etapa de análisis de tópicos y de lecturas intertextuales (desde 1995 hasta la actualidad) (Miguel Ángel Zapata, Luis Hernán Ramírez, Agustín Prado, Luis Rebaza Soralez).
2. Podemos distinguir tres lecturas críticas o entradas interpretativas a *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: a) *Crónica* como obra polifónica (Antonio Cornejo Polar, Abelardo Oquendo, Martha Bermúdez, María Cecilia Esparza); b) *Crónica* como testimonio de las relaciones de poder (Jill E. Albada Jelgersma); y c) *Crónica* o la oscilación entre el yo y el yotro (José Cerna Bazán).
3. Los estudios sobre *Crónica* no se detienen en descifrar su tejido figurativo ni en establecer conexiones con las cosmovisiones que el texto actualiza. Por eso, resulta pertinente analizar este poemario a partir de la noción de poesía intercultural, planteado por Camilo Fernández, en *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*, ya que permite articular el estudio riguroso de las figuras literarias al análisis de las estructuras textuales, los temas y el universo ideológico de la lírica intercultural.

4. Consideramos que existen cuatro períodos en la poesía de Antonio Cisneros por el predominio de ciertos temas y ciertas influencias poéticas en cada uno de ellos: a) Período de los inicios, abarca dos poemarios: *Destierro* y *David*; b) Período de la poesía desmitificadora, se prolonga desde *Comentarios reales* hasta *Como higuera en un campo de golf*; c) Período de la reconversión religiosa, comprende tres poemarios: *El libro de Dios y de los húngaros*, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* y *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*; y d) Período de la madurez, va desde *Las inmensas preguntas celestes* hasta *Diario de un diabético hospitalizado*.
5. *Crónica* como manifestación de la poesía intercultural opera en los cuatro niveles de este tipo de poesía: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión.
6. El poemario, en el estrato de la lengua, evidencia un conflicto entre la escritura y la oralidad (léase oralidad secundaria), y entre la escritura y el registro lingüístico informal. Dicha oralidad remite a la cultura andina de sus protagonistas y la escritura remite al código «literario» de Cisneros y, por ende, a la cultura occidental. Para construir el efecto de oralidad por medio de la escritura, se recurre al uso de las repeticiones, las antítesis, el exteriorismo, la homeostasis y la identidad comunal («nos»). También, en este nivel, advertimos la presencia de un giro lingüístico, «envidiósicamente», que evoca el impacto del mundo precolombino.
7. En el nivel de la estructuración literaria, se percibe cómo el poemario logra articular creativamente, por un lado, la poesía y la crónica; y por otro lado, la

poesía y el testimonio. El vínculo entre la poesía y la crónica, anunciado en el título, se revela meridianamente al analizar el último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (Verano 1978)”, ya que su locutor no personaje puede identificarse con un cronista por implicarse directamente en los hechos que transmite y documenta (dispone de informantes), y por asumir una posición respecto a lo que narra, aunque no emite explícitamente un juicio crítico. El segundo vínculo, el que se establece con el género testimonial, se trasluce a partir de tres características: en primer lugar, los chilcanos, desde su posición de locutores, abordan temas que tienen presencia dentro de la memoria colectiva; en segundo lugar, se emiten discursos parciales y diversos, lo que supone la construcción textual de subjetividades; y, en tercer lugar, se revela una actitud de denuncia social, ya que se cuestiona lo establecido mediante el relato de los hechos vividos.

8. En el nivel de las estructuras figurativo-simbólicas, predominan los campos figurativos de la metáfora y de la antítesis. En el primer campo, se formulan metáforas que nos permiten comprender la realidad chilcana y la estructura cognitiva que la sustenta; y, el segundo campo, poniendo de relieve el uso de la ironía desde una perspectiva desmitificadora, opone la cultura chilcana como cultura de resistencia frente a una cultura hegemónica, identificada con la modernidad occidental. Además, si bien, en esta obra, se avanza sobre una serie de antítesis, podemos reconocer matices que relativizan las oposiciones absolutas.

9. Se desentrañó el nivel de la cosmovisión de la obra a partir de tres ejes temáticos: el sincretismo religioso, la cultura de la reciprocidad y el diálogo, y el sujeto migrante. El primer eje temático se produce porque los chilcanos dialogan sobre la base del *tinkuy* con una cultura distinta, como la occidental y su discurso católico, y logran asimilarla desde su experiencia cultural propia. El segundo núcleo temático enfatiza los valores comunales de la reciprocidad y el diálogo, ya que, a partir de estos, los chilcanos buscan instaurar un orden de cosas distinto. De esta manera, se configura una utopía social en tanto se plantea la imagen de una sociedad cualitativamente distinta para el futuro, pero que, en el presente, ya se está gestando. Por último, se abordó la categoría de sujeto migrante a partir del análisis del último poema, “Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)”. Se demostró que el desplazamiento espacial no hace tabla rasa de las experiencias pasadas; por el contrario, ambos espacios socioculturales (Chilca/Lima) y tiempos (ayer/hoy) entran en diálogos nutritivos.
10. La propuesta estético-ideológica de *Crónica* tiene como sustento el diálogo tensional entre lo andino y lo occidental, dos grandes matrices culturales contrapuestas. Se propone la convergencia de estos universos de tal forma que convivan en su heterogeneidad tensional, en un rico diálogo intercultural.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

CISNEROS, Antonio (1971). *Agua que no has de beber*. Barcelona: Editorial Milla Batres.

\_\_\_\_\_ (1981). *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. México D.F.: Premiá Editora.

\_\_\_\_\_ (1990). *Poesía, una historia de locos (1962-1986)* [desde *Comentarios reales* hasta *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*]. Madrid: Ediciones Hiperión.

\_\_\_\_\_ (1991). *Propios como ajenos: antología personal (poesía 1962-1989)* [desde *David* hasta *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*]. 2da. ed. Lima: PEISA.

\_\_\_\_\_ (1996). *Poesía reunida (1961-1992)* [desde *Destierro* hasta *Las inmensas preguntas celestes*]. Lima: Editora Perú.

\_\_\_\_\_ (2000). *Poesía* [desde *Destierro* hasta *Las inmensas preguntas celestes*]. 3 volúmenes. Lima: PEISA.

\_\_\_\_\_ (2014). “Diario de un diabético hospitalizado”. (Consulta: 25 de agosto, 10:50 h.) (<<http://revistacritica.com/contenidos-impresos/cuentos/diario-de-un-diabetico-hospitalizado>>).

### SECUNDARIA

ALBADA JELGERSMA, Jill E. (1998). “Las relaciones del poder en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*”. En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 341-358.

CISNEROS, Antonio (1967). “Antonio Cisneros”. En: Cevallos Mesones, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, pp. 13-17.

BERMÚDEZ, Martha (1998). “La *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: Cisneros y la épica de los marginados”. En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la*



*experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 276-323.

CERNA BAZÁN, José (1999). "La poesía como género híbrido: experimentación literaria y heteroglosia en el Perú". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 25, Nº 50, Lima-Hanover, segundo semestre, p. 235-245.

CORNEJO POLAR, Antonio (1982). "Cisneros: la socialización del poema". Reseña sobre Antonio Cisneros, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (México, 1981). En: *Hueso Húmero*. Nº 14, Lima, julio-setiembre, pp. 165-169.

————— (1998). "La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación". En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 121-131. [Publicado por primera vez en (1987) *Revista Iberoamericana*. Año 53, Nº 140, pp. 615-623].

CHIRINOS, Eduardo (1991). *El techo de la ballena*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DELGADO, Wáshington (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. 2da. ed. Lima, Ediciones Rikchay.

DREYFUS, Mariela (2009). "Tantos viajes y una misma ciudad: EL POETA LIMEÑO Antonio Cisneros". En: *Martín. Revista de artes y letras*. Año 8, Nº 20, Lima, Universidad San Martín de Porres, pp. 73-74.

ELMORE, Peter (1998a). "Antonio Cisneros: poesía a varias voces". En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 359-382.

————— (1998b). "Crónica y comentarios" (entrevista a Antonio Cisneros). En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 47-55.

————— (2009). "Antonio Cisneros: poesía en varios tiempos". En: *Martín. Revista de artes y letras*. Año 8, Nº 20, Lima, Universidad San Martín de Porres, pp. 19-27.

ESCOBAR, Alberto (1965). "Antonio Cisneros". En: *Antología de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, pp. 215-217.

ESPARZA ARANA, María Cecilia (1991). *Dialogismo y polifonía en Crónica del Niño Jesús de Chilca* (tesis). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2009a). "La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros". En: *Martín. Revista de artes y letras*. Año 8, N° 20, Lima, Universidad San Martín de Porres, pp. 59-64.

\_\_\_\_\_ (2009b). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. 2da. ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.

\_\_\_\_\_ (2013). "El poema-crónica en la obra de Marco Martos". (Consulta: 20 de agosto, 10:00 h.) ([www.unmsm.edu.pe/archivos/Camilo\\_Fernandez.doc](http://www.unmsm.edu.pe/archivos/Camilo_Fernandez.doc)).

FISHER, María Luisa (1998). "La reescritura de las letras coloniales en la poesía de Antonio Cisneros". En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 147-157.

GAMARRA LA ROSA, José Luis (2010). "Sujeto migrante, intertextualidad e ironía en *Como higuera en un campo de golf* de Antonio Cisneros". En: Liendo, L [y] Mendoza-Mori, A. (eds.). *Panel A-L. Reflexiones sobre literatura y discursos de América Latina*. Lima: Red Literaria Peruana, pp. 63-69.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.) (1999). "Antonio Cisneros". En: *Poesía Peruana Siglo XX*. Tomo II. Lima: Ediciones Copé, pp. 171-182.

GRANADOS, Pedro (2014). "Hipertiroidismo y diabetes en el último poemario de Antonio Cisneros". (Consulta: 20 de agosto, 14:00 h.) (<<http://letras.s5.com/ac061010.html>>).

HIGGINS, James (1993a). "Antonio Cisneros o la ironía desmitificadora". En: *Hitos de la Poesía Peruana Siglo XX*. Lima: Editorial Milla Batres, pp. 155-176.

\_\_\_\_\_ (1993b). "Una generación contestataria: los poetas del 60". En: *Hitos de la Poesía Peruana Siglo XX*. Lima: Editorial Milla Batres, pp. 151-155.

HINOSTROZA, Rodolfo (1967). "Rodolfo Hinostroza". En: Cevallos Mesones, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, pp. 65-70.

JARA LEÓN, Luis (2013). "Medir y pesar las diferencias de este lado del canal: presencia de Europa en la poesía de Antonio Cisneros". (Consulta: 12 de noviembre, 09:00 h.) (<<http://www.reseau-amerique-latine.fr/ceisal-bruxelles/C-LIT/C-LIT-4-Jara.pdf>>).

LAUER, Mirko (1968). "Algunos puntos disconexos sobre el paso de una poesía a otra: Perú, circa 1965". En: *Amaru. Revista de artes y ciencias*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería. N° 8, octubre-diciembre, pp. 86-87.

\_\_\_\_\_. (1998). "Sobre el *Canto ceremonial* de Antonio Cisneros". En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 396-398. [Publicado por primera vez en (1968) *Oiga*. 13 de setiembre, pp. 26-27].

LEÓN MANGO, Liz (2014). "Los paradigmas de la crítica literaria de los años 60: el caso de *Las constelaciones*, de Luis Hernández". (Consulta: 17 de marzo, 08:30 h.) (<[www.unmsm.edu.pe/archivos/Liz\\_Leon.doc](http://www.unmsm.edu.pe/archivos/Liz_Leon.doc)>).

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos [y] O'HARA, Edgar (1968). "La poesía empieza por casa" [prólogo]. En: López Degregori, Carlos [y] O'Hara, Edgar (compiladores). *Generación poética peruana del 60. Estudio y Muestra*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, pp. 15-20.

MARTOS CARRERA, Marco (2012a). "Antonio Cisneros. Una poesía con aroma de oralidad". En: *En las fronteras de la poesía: ensayos literarios*. Lima: Editorial Lápix, pp. 179-184.

MORANTE CAMPOS, José Gonzalo (1975). *El efecto de distanciamiento en la poesía de Antonio Cisneros* (tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

OQUENDO, Abelardo (1982). Reseña sobre Antonio Cisneros, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (México, 1981). En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 7, N° 16, Lima, Latinoamericana Editores, pp. 155-156.

ORIHUELA, Carlos (2009). "La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad". En: *Abordajes y*

*aproximaciones: Ensayos sobre literatura peruana del Siglo XX (1950-2001)*. Lima: Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos–Hipocampo Editores, pp. 149-165.

ORREGO ACUÑA, Eduardo (2002). “Soy un hombre escéptico, melancólico y burlón” (entrevista a Antonio Cisneros). En: *La casa de cartón de OXY*. Segunda época, Nº 25, Lima, pp. 3-12.

ORTEGA, Julio (1998). “La poesía de Antonio Cisneros”. En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 132-146. [Publicado por primera vez en epílogo a (1989) *Por la noche, los gatos*. Poesía 1961-1986. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 279-292].

OVIEDO, José Miguel (1965). “Comentarios reales”. En: *Revista Peruana de Cultura*. Nº 4, Lima, Órgano de la Comisión Nacional de Cultura, pp. 129-132.

\_\_\_\_\_ (1971). “Literatura peruana, hoy”. En: *Casa de las Américas*, Año 11, Nº 64, pp. 21-27.

PRADO ALVARADO, Agustín (2002). “Bajo el signo del vampiro (El tópico de la muerte en ‘Drácula de Bram Stoker’ de Antonio Cisneros)”. En: *La casa de cartón de OXY*. Segunda época, Nº 25, Lima, pp. 42-46.

REBAZA SORALUZ, Luis (2009). “Marina, alegoría, tela pintada y naturaleza muerta: artes visuales en la poesía de Antonio Cisneros”. En: *Martín. Revista de artes y letras*. Año 8, Nº 20, Lima, Universidad San Martín de Porres, pp. 29-41.

ROWE, William (1968). “*Canto ceremonial*: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros”. En: *Amaru. Revista de artes y ciencias*. Nº 8, octubre-diciembre, pp. 31-35.

RUSSELL LAMADRID, Enrique (1998). “La poesía de Antonio Cisneros: dialéctica de creación y tradición”. En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 91-120. [Publicado por primera vez en (1980) *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 5, Nº 11, Lima, Latinoamericana Editores, 1er. semestre, pp.85-106].

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo [y] BARNECHEA, Alfredo (1998). “La soledad, el amor y otras libres versiones” (entrevista a Antonio Cisneros). En: Zapata, Miguel

Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 47-55.

VARGAS LLOSA, Mario (1998). "En Londres, el poeta Cisneros ha sorteado las dos amenazas". En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 391-395.

VILLENA REYES, David (2014). "Apuntes para entender una idiosincrasia: las ironías en Antonio Cisneros o la poética del retozo". (Consulta: 17 de marzo, 11:30 h.) ([www.unmsm.edu.pe/archivos/David\\_Villena.doc](http://www.unmsm.edu.pe/archivos/David_Villena.doc)).

ZAPATA, Miguel Ángel (1998a). "La poesía urbana de Antonio Cisneros". En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 244-275. [Publicado por primera vez en (1995) *Revista Signos*. Vol. 27, Nº 38, Universidad de Valparaíso, 2do. semestre, pp.61-72].

————— (1998b). "Antonio Cisneros y su canto ceremonial" (entrevista a Antonio Cisneros). En: Zapata, Miguel Ángel (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 62-75.

ZAPATA KUYEN, Roger (1978). *Claves para la interpretación de la poesía de Antonio Cisneros* (tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## COMPLEMENTARIA

ALBALADEJO, Tomás (2009). "La poliacroasis en la representación literaria". En: *Castilla*. Nº 0, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 1-26.

ALBERTI, Giorgio [y] MAYER, Enrique (1974). *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ANCHANTE ARIAS, Jim (2011). *Naturaleza y función de los símbolos en el poemario **Simbólicas** de José María Eguren* (tesis). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANSIÓN, Juan (1987). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Grupo de estudios para el Desarrollo.

ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BAJTÍN, Mijaíl M (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.

BARTRA, Agustí (1957). *Antología de la poesía norteamericana*. México: Libro Mex Editores.

BASADRE, Jorge (2003) [1928]. “La estética de la superstición”. En: *Equivocaciones. Ensayos sobre la literatura penúltima*. Lima: Universidad de San Martín de Porres–Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, pp. 57-60.

BOOTH, Wayne C (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Humanidades.

BOTTIROLI, Giovanni (1997). *Teoria dello stile*. Firenze: La Nuova Italia.

\_\_\_\_\_ (2004). “Mímesis y murales. Apuntes sobre el estilo desde Ciudad de México”. En: Varios. *Encomio a Helena. Homenaje a Helena Beristáin*. México: Universidad Autónoma de México, pp. 109-119.

BRECHT, Bertolt (1986). *Narrativa completa*. 3er. tomo. Madrid: Alianza Editorial.

BUENO, Raúl (2004). “Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales”. En: *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 37-57.

CARRASCO, Iván (2003). “La antropología poética como mutación disciplinaria”. En: *Estudios filológicos*, N° 38, pp. 7-17. (Consulta: 17 de septiembre de 2014, 10:30 h.) (<[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132003003800001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132003003800001&lng=es&nrm=iso)>).

CISNEROS, Antonio (1967). *El transcurrir: un mecanismo básico de Eguren* (tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

\_\_\_\_\_ (1974). *Tradición y rebelión en la poesía inglesa contemporánea* (tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CORNEJO POLAR, Antonio (1995). "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 21, Nº 42, Lima–Berkeley, Latinoamericana Editores, segundo semestre, pp. 101-109.

————— (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. 62, Nº 176-177, pp. 837-844.

CORTÉS TOVAR, Rosario (1986). *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Salamanca: Universidad de Extremadura Cáceres.

ECO, Umberto (1984) [1962]. *Obra abierta*. México: Editorial Origen–Planeta.

————— (1985) [1965]. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.

ELIADE, Mircea (1998) [1963]. *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama.

ELIOT, Thomas Stearns (2011) [1922]. *The Waste Land. La tierra agostada*. Edición y traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: (s.e.).

ESCOBAR, Alberto (1965). "Prólogo". En: *Antología de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo.

————— (2003) [1970]. *La partida inconclusa o la lectura literaria*. 3ra. ed. Lima: Editorial Universitaria–Universidad Ricardo Palma.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2008). "¿Qué hacemos con teóricos que no hacen teoría?". En: *Lhymen: cultura y literatura*. Año 7, Nº 5, Lima, Lhymen Ediciones, pp. 221-237.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2004). *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

————— (2014). "La poliacroasis en la poesía de César Vallejo". (Consulta: 15 de abril, 11:00 h.) (<<http://www.revistaanra.com/2013/09/10/la-poliacroasis-en-la-poesia-de-cesar-vallejo>>).

FERRARI, Américo (1993) [1974]. "La función del símbolo en la obra de Eguren". En: *El bosque y sus caminos*. Madrid: Pretextos, pp. 53-61.

- FRIEDRICH, Hugo (1974). *La estructura lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- FIGUEIRA, Gastón (1978). *Historia crítica de la poesía estadounidense (1607-1977)*. Montevideo: Imp. ROSGAL S.A.
- GUTIÉRREZ, Gustavo (1984). *Teología de la liberación. Perspectivas*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- HERAUD, Javier (1975). *Poesías completas*. 3ra. ed. Lima: Campodónico Ediciones.
- HERNÁNDEZ, Luis (1978). *Vox horrisona*. 1er. tomo. Lima: Editorial Ames.
- HOWARD-MALVERDE, Rosaleen (1999). "Pautas metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea". En: *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", pp. 339-385.
- IRRIBARREN BORGES, Ignacio (1980). *Una revolución literaria y sus autores. Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- LAKOFF, George [y] JOHNSON, Mark (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. 4ta. ed. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2005). "El campo de la crítica literaria peruana". En: *Tinta Expresa*. Revista de Literatura, Año 1, Lima, N° 1, pp. 36-44.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1987). "Introducción". En: Vallejo, César. *España, aparta de mí este cáliz. Poemas humanos*. Edición, introducción y notas de Francisco Martínez García. Madrid: Editorial Castalia, pp. 7-53.
- MARTOS CARRERA, Marco (2012b). "Bertolt Brecht. El encanto secreto de su poesía". En: *En las fronteras de la poesía: ensayos literarios*. Lima: Editorial Lápix, pp. 267-274.
- MORALES MENA, Javier (2008). "Figuración de lo metafísico: una lectura del poema 'Crónica de Boecio' de Juan Ojeda". En: *Lhymen: cultura y literatura*. Año 7, N° 5, Lima, Lhymen Ediciones, pp. 159-185.



ONG, Walter (1987) [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ORTEGA, Julio (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica–Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (1973). *De Adaneva a Inkari*. Lima: Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de Educación.

PERSE, Sant-Jhon (2013). “Discurso para el premio nobel–Diciembre de 1960”. (Consulta: 12 de noviembre, 15:30 h.) (<<http://fs-morente.filos.ucm.es/publicaciones/recursos/sjperse.pdf>>).

PÉRUS, Françoise (1995). “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 21, N° 42, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, segundo semestre, pp. 29-44.

POUND, Ezra (1970). *El arte de la poesía*. Traducción de José Vázquez Amaral. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz. [Esta traducción constituye la primera parte de los *Literary Essays* seleccionados por T.S. Eliot].

————— (2001). *Personæ*. Traducción y presentación de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PROPERCIO (1963). *Elegías*. Edición, traducción, introducción y notas de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire. Barcelona: Ediciones Alma Máter.

RIVARA KAMAJI, Greta (2005). “La recuperación hermenéutica del *hierós logos*”. En: *La lámpara de Diógenes*. Año 6, N° 10 y 11, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, enero-junio, julio-diciembre, pp. 143-149.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2001). “El joven Pound”. En: Pound, Ezra. *Personæ*. Traducción y presentación de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 7-24.

————— (2011). “Justificación”. En: Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land. La tierra agostada*. Edición y traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: (s.e.), pp. 9-11.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío (s.a.). "El testimonio de Giorgina Gamboa. Maternidad y basurización simbólica en el testimonio de una mujer afectada por crímenes de violencia política". Separata, pp. 1-26.

TERÁN MORVELI, Jorge (2008). "¿Desde dónde hablar? A propósito de las negociaciones en y por el espacio de la palabra". En: *Lhymen: cultura y literatura*. Año 7, Nº 5, Lima, Lhymen Ediciones, pp. 41-56.

VALLEJO, César (1987). *España, aparta de mí este cáliz. Poemas humanos*. Madrid: Editorial Castalia.

ZUTTER, Pierre de (1978). *Mitos del desarrollo rural andino*. Lima: Editorial Horizonte.